

BIBLIOTECA CRITICĂ

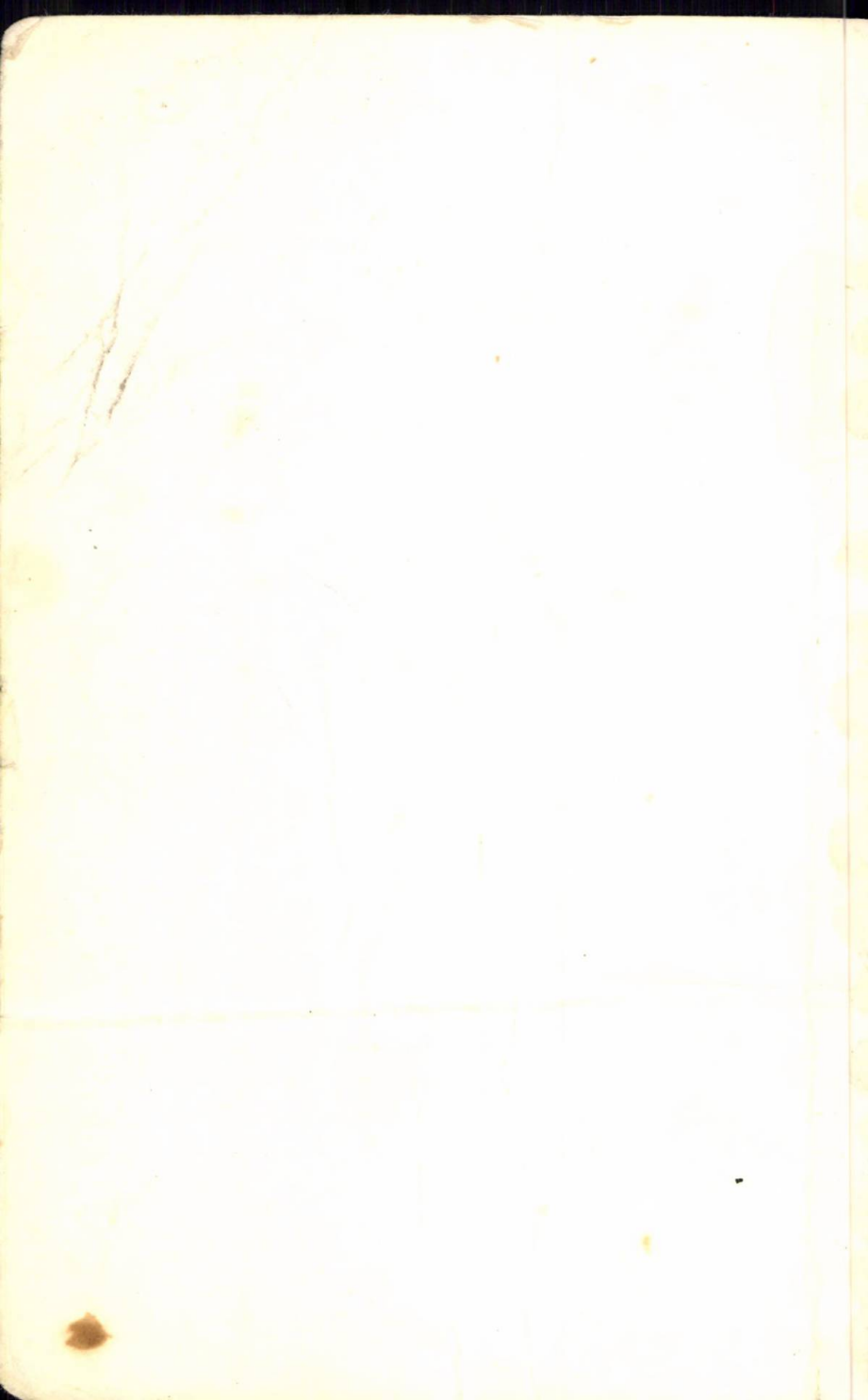
Lucian blaga

INTERPRETAT DE:

ION AGÂRBICEANU • IOAN ALEXANDRU •
NICOLAE BALOTĂ • ANTONIO BANFI • ION
BARBU • I. D. BĂLAN • BEKE GYÖROY
• G. CĂLINESCU • ȘERBAN CIOCULESCU
• CONST. CIOPRAGA • POMPIIU CONSTAN-
TINESCU • ROSA DEL CONTE • OV. S. CROH-
MĂLNICEANU • ȘTEFAN AUG. DOINAȘ • GEOR-
GEGANĂ • DUMITRU GHIȘ • GEORGE IVAȘCU
• JÉKELY ZOLTÁN • E. LOVINESCU • NICOLAE
MANOLESCU • DUMITRU MICU • VASILE NI-
COLESCU • ALEXANDRU PALEOLOGU • ALE-
XANDRU PHILIPIDE • ALEXANDRU PIRU •
ION POP • ION MARIN SADOVEANU • EUGEN
SIMION • VL. STREINU • ALEXANDRU TĂNASE
• EUGEN TODORAN • I. VALERIAN • TUDOR
VIANU • ION VLAD.

Studiu, antologie, tabel cronologic
și bibliografie de
EMIŁ VASILESCU

editura eminescu



„biblioteca critică“

LUCIAN BLAGA

pg 204-240
pg 237-238.

+ Bibliografie
din subiectul
fiecărei pagini
la sfârșit
pe pagină separată

1981

BUCUREȘTI, PIAȚA SCÎNTEII 1

„biblioteca critică“

8790.09
B56

LUCIAN BLAGA

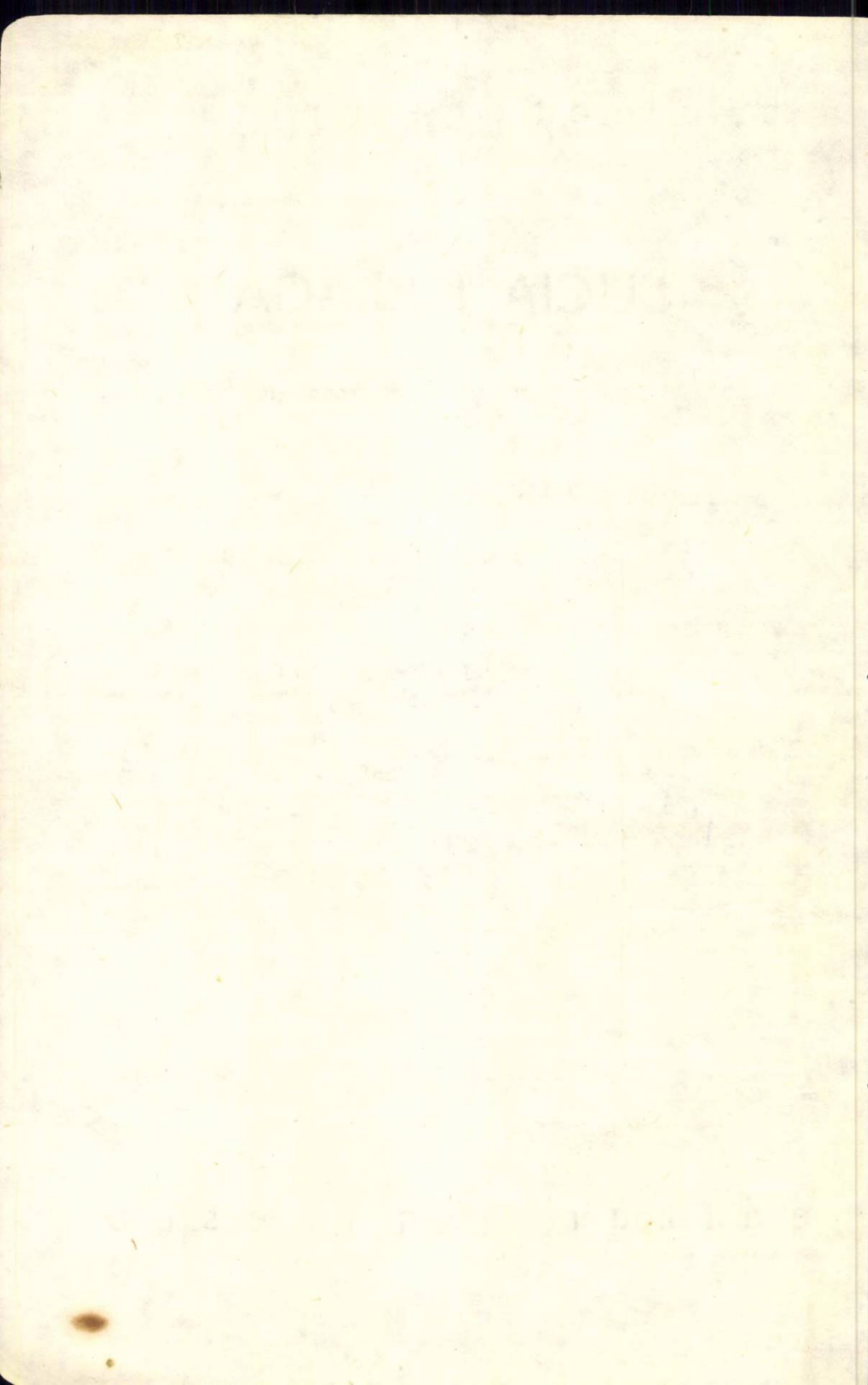
Studiu, antologie, tabel cronologic
și bibliografie
de
EMIL VASILESCU



61974 ✓

6

editura eminescu



LUCIAN BLAGA PE CĂILE VREMII

Opera, ca dealtfel și personalitatea lui Blaga, reprezintă, pentru cine a pătruns în intimitatea ei, o dimensiune de excepție a spiritualității românești. Vasta lui activitate creatoare — desfășurată strălucit în domeniile poeziei, teatrului, filozofiei, esteticii, prozei, eseisticii, traducerii, folcloristicii — a forjat pretutindeni valori durabile, unice în sensul cel mai înalt, recunoscute azi cu o unanimitate rar întâlnită, care l-au impus conștiinței publicului românesc sau din alte părți ale lumii, atenției criticii, întreținând, în timp, un adevărat „apetit“ exegetic. Nu ne aflăm în fața unui miracol sau a unui avânt susținut artificial; deși a vorbit și a scris frecvent despre propria operă, încît putem afirma retrospectiv că autorul și-a fost primul exeget, adesea pătrunzător și obiectiv, Lucian Blaga a înfrîurit critica doar prin forța de atracție a creației, prin ceea ce au dezvăluit scrierile sale.

Firese, dar nu întotdeauna simplu, deoarece marile opere și creatorii lor nu au oferit mai niciodată de la început facile căi de contact, au opus „rezistență“, la asimilare, surprinzînd, în felurite chipuri, atît contemporanii, cît și posteritatea. Veritabilele opere se dezvăluie cu adevărat anevoie, polivalența lor internă solicită exegezei unghiuri și mijloace întotdeauna altele pentru a le deschide lacătele ce le feresc frumusețile și tilcurile de privirile grăbite și neexersate. Un fenomen similar s-a făcut simțit și în cazul poetului din Lancrăm. Receptarea operei sale s-a făcut treptat, cu ocolișuri și repetate asalturi, de unde nu au lipsit „cîntările“ nesemnificative, excesele zelatoare, contestările neargumentate, reaua-credință și interesele de grup. Cu

toate acestea, exegeza a marcat o neîntreruptă ascensiune în cunoașterea și asimilarea operei, fixînd deplin și fără posibilitate de tăgadă în conștiința publică o mare creație. Și, în ciuda unei lungi, artificiale tăceri așternută peste ultimii ani ai vieții, peste scrierile realizate atunci, în plină maturitate creatoare, numele poetului este asociat celor mai importante izbînzii ale culturii noastre contemporane, spiritualității românești în general, la a cărei zidire și înălțare spre noi zări mintea sa înalt luminată a contribuit din plin, fără ostentare, atît cît mîna niciodată șovăielnică l-a ajutat să țină condeiul. Critica a înregistrat cu surprindere, dar și cu nedisimulată satisfacție, apariția unui autor din familia rară a creatorilor proteici, a unor D. Cantemir, I. Heliade Rădulescu, Hasdeu, Eminescu și Iorga, din specia fecundă și strălucitoare a „scriitorului total”. La o simplă privire, vastitatea operei impresionează, deși istoria culturii ne lasă mărturie și despre creatori cu un număr de tomuri mai mare. Îi putem întîlni în multe părți; la noi, Iorga ori Sadoveanu se oferă de la sine. Și totuși, critica nu a văzut în opera lui Blaga simpla cantitate, fie și de întindere excepțională; impresia profundă au stîrnit-o deopotrivă direcțiile multiple în care s-a întruchipat efortul creator, domeniile atît de variate, considerate incompatibile cu un singur spirit. Poet și dramaturg, prozator în memorialistică și în scurtele fragmente de roman ce au ajuns pînă la noi, comentator al artei în aspectele ei diverse, eseist cu profunde afinități în marea cultură a omenirii, cugetător lapidar, în varianta aforismului, sau creatorul unui sistem filozofic și estetic singular, statornic iubitor al folclorului, tîlmăcitor din culturi străine în românește, cît și din aceasta în alte limbi, editor și jurnalist, diplomat, profesor universitar și cercetător științific în domeniile istoriei, antropologiei, biologiei, toate acestea s-au concentrat în personalitatea lui Lucian Blaga rodind cu o putere și originalitate unice. Imaginea multidimensională a operei l-a impus ca pe unul din acei creatori care au lăsat posterității o durabilă moștenire.

Abundentul material critic, ilustrat convingător de lucrarea unui adevărat benedictin al istoriei literare, cercetătorul D. Vatamaniuc, cu a sa *Bibliografie* (Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977, 762 p.),

poate fi cu greu sistematizat. Din paginile acestei cărți cititorul tenace află însă lucruri de-a dreptul revelatoare. În primul rînd, dimensiunea exactă a operei și a exegezei blagiene — care între timp a sporit. Dar nu numai atît și poate că nu acesta este lucrul cel mai important. În această înșiruire aparent seacă, neutră, distingî mișcarea spiritului critic, direcțiile, expansiunea în timp și în spațiu a unei întregi geografii istorice a receptării acestei creații, dovedind cu mijloace specifice existența unui raport afectiv între critică și operă, a unui climat favorabil dialogului.

Adevăratele opere reprezintă un autor și un timp. Blaga crede chiar că „orice operă de artă mai veche are doi autori : artistul care a plăsmuit-o și timpul ce i-a adăugat patina...” Cu cît acesta din urmă este mai îndelungat, cu atît preface „pe unicul autor inițial în simplu colaborator la propria lui operă”. Există mult adevăr în acest aforism. Opera se prelungește firesc cu orice pagină de exegeză bună, trăiește împreună cu aceasta fiecare timp al istoriei parcurse. Impactul „timpului” asupra receptării operei de la debut nu a fost numai unul calendaristic ; el a exprimat un moment istoric, un anumit climat spiritual predominant, o stare generală de entuziasm ce cuprinsese țara. Și primele ecouri la opera lui Blaga nu s-au sustras, chiar dimpotrivă, au subliniat această stare nouă. Numeroase studii dedicate începuturilor nu au ignorat faptul că scriitorul e receptat de România întregită ca o voce a Transilvaniei. Dar nu în descendența lui Goga, în acel moment poetul reprezentativ de dincolo de munți, ci într-un mod cu totul personal, resimțit astfel și de primii săi recenzenți. Cu ocazia apariției *Poemelor luminii*, în paginile ziarului *Glasul Bucovinei*, Sextil Pușcariu, directorul publicației, arăta că „deși nici una din ele nu atinge problemele de actualitate care ne preocupă, sînt sigur că toate vor fi binevenite pentru cei ce sînt doriți de opere de artă adevărată”, convins fiind că „mai tîrziu, odată, se va vorbi în istoria literaturii noastre” de aceste poeme.

Observația marelui lingvist era exactă. Versurile din *Poemele luminii*, ca și aforismele din *Pietre pentru templul meu* nu atingeau „problemele de actualitate”. De acest fapt autorul însuși era conștient : „Față de at-

mosfera generală de entuziasm, ce înconjură cu o luminoasă aură împlinirea visului de unire națională, aveam modestia de a recunoaște că „poezia“ și „cugetările“ mele nu aduceau nimic, dar absolut nimic, în legătură cu realitățile istorice palpabile sau în legătură cu izbinzile concrete ale destinului nostru politic, la care luam parte, totuși, cu toată căldura și puritatea tineretii. Poeziile și cugetările mele ar fi putut deci să pară cu totul străine de aspirațiile inerente peisajului nostru spiritual. De aici șovăirea să le dau sau nu tiparului.“ (*Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Ed. „Eminescu“, București, 1973, p. 201.) Valoarea deosebită a scrierilor a amintit contemporanilor de existența unei arte nedeterminată strict temporal, o artă valabilă dincolo de evenimentele și mișcările istoriei. Ceea ce s-a simțit dator să încurajeze și Nicolae Iorga, văzînd în aceste poeme „bucăți de suflet, prinse sincer în fiecare clipă și redată cu o superioară muzicalitate în versuri care, frînte cum sînt, se mlădie împreună cu mișcările sufletești înseși“ (*Rînduri pentru un tînăr*, *Neamul românesc*, nr. 88, 30 apr. 1919). Ovid Densusianu prelungește și el, de la înălțimea Academiei, ecoul favorabil stîrnit de scrierile tînărului poet, încît numele acestuia face ocolul distinsului for.

Noi voci se alătură pentru a sublinia calitățile acestei poezii. I. Agârbiceanu devine în opiniile sale mai mult un ecou al Transilvaniei; Constantin Gerota exprimă sentimentele cercurilor tradiționaliste, dornice să atragă rapid talentele noi; de la *Sburătorul*, din jurul lui E. Lovinescu, noul val modernist își caută un nou reazim, iar prin Artur Enășescu se face auzită adeziunea spontană a tinerilor creatori la apariția unui confrate ce-și vestea încă de la început forța talentului. Astfel, pe de o parte, Iorga și Sextil Pușcariu, cu imensul lor prestigiu intelectual, de cealaltă, modernismul, reprezentat prin Ovid Densusianu și mai cu seamă de E. Lovinescu și de cercul său, au deschis larg evantaiul receptării tînărului poet transilvan, așezînd luminoasa afirmare în imensa bucurie produsă de înfăptuirea Unirii. Așa cum este la fel de adevărat că fiecare căuta în creația tînărului debutant propriile orientări artistice sau culturale, ori simple afinități de generație. În acest

sens, însemnările lui Tudor Vianu din *Sburătorul* despre *Cugetările d-lui Lucian Blaga* marchează situarea creației poetului sub zodia generației tinere, chemată, după opinia multor cărturari ai timpului, să se constituie în nucleul propulsor al progresului României. Debutul e receptat, astfel, preponderent din perspectiva liricii, aforismele *Pietre pentru templul meu* (1919) neimpunând de la început dimensiunea filozofului devenită o realitate evidentă și pentru critică odată cu apariția volumului *Filosofia stilului*.

Un debut de excepție, receptat ca atare de critica literară, sprijină pe tânărul scriitor să pătrundă în acest timp al entuziasmului general cu un elan și o putere de muncă reflectate în întreaga sa creație : poezie, aforisme, eseuri, teatru și mai ales în programe lansate euforic anunțând un „eu care ar trebui să pună în lumină giganticele proiecte“ (C. Ungureanu, *Contextul operei*, Ed. „Cartea Românească“, 1978, p. 18). Și Blaga nu se dezmente. Cu o putere de muncă caracteristică acelor spirite multilateral înzestrate, opera sa sporește continuu, ca și participarea la viața culturală a Transilvaniei și a întregii țări. În acest moment se produce apropierea poetului de revista *Gîndirea*, apărută în 1921 la Cluj, în paginile căreia își va publica o mare parte a scrierilor. În această perioadă, opera scriitorului este prodigioasă. Manifestată în planuri diverse, ea a deschis totodată drumul controversei în legătură cu relația dintre poet și filozof. Și nu puțini au folosit această coexistență specifică pentru a-l contesta fie pe poet, fie pe filozof. Ceea ce făcea Blaga în acel timp era fără precedent în cultura noastră. Eminescu scrisese o poezie cu profunde implicații filozofice, evidente și în publicistica sa, dar nu a oferit niciodată un sistem filozofic. Poezia de gândire, *Gedankenlyrik*, fusese compromisă, după opinia lui E. Lovinescu, de poeți fără vocația absolutului ca Panait Cerna. O experiență împămîntenită făcea să se ridice a mirare sprinceană criticilor în fața unei asemenea simbioze : „Lucian Blaga constata Sextil Pușcariu — studiază filozofia, și pe cîte aflu a publicat cîteva studii filozofice. Viitorul ne va arăta dacă ne va rămîne savantul, care cu mintea rece și scrutaătoare să cerceteze veșnicele probleme ale filozofiei, sau poetul sensibil și impresionist. Amîndouă în același timp nu se

poate.“ (*Un poet, Lucian Blaga*, în *Glasul Bucovinei*, 3—16 ianuarie 1919.)

Cu mult timp după aceea, conducătorul de mai tirziu al *Gîndirii*, Nichifor Crainic, dar și un critic de orientare raționalistă ca Octav Botez, chiar Ibrăileanu și odată cu el cercul *Vieții românești* văd în Blaga o personalitate „izolată“ în cultura noastră. Mihai Ralea, aparținînd aceluiași cerc, reia disjuncția lui Sextil Pușcariu dintr-o perspectivă mai largă. Faptul că poetul a fost și un teoretician al artei îl face pe Mihai Ralea să considere „caracterizarea“ operei lui Blaga „ușoară“, întrucît acesta are o „concepție estetică pe care și-a manifestat-o în diverse articole“. Simplificînd, criticul descoperă în „poet și un teoretician estetic“, „o ființă dublă“ de unde a rezultat „o poezie ieșită dintr-o atitudine filozofică asupra lumii, produs intelectualizat de concepții filozofice“, lucru rar întîlnit la noi. Într-adevăr, la apariția volumului *Pașii profetului*, N. Iorga refuză cartea odată cu o mare parte a criticii tradiționaliste. Sesizînd faptele cu justete, Mihai Ralea ajunge la o concluzie eronată: „poezia d-lui Blaga e un produs exotic și ca atare izolat în mediul nostru artistic“ (*Scrieri*, 2, Ed. „Minerva“, 1977, p. 126). Rămîne totuși, ca un pas cîștigat, indicarea unor izvoare ale gîndirii blagiene, modernismul german reprezentat de Rilke, G. Kaiser, F. Werfel și la noi de V. Pârvan. Apropierea nu era greu de făcut. În același an (1924) cu apariția cronicii lui Mihai Ralea, Blaga publicase articolul *Probleme estetice*, unde enunța programatic calitățile unui „nou stil al vieții“, definit de poet prin „anonimat, dogmă, colectivism spiritual, artă abstractă, stilizare lăuntrică“. Aceste elemente constituie miezul argumentației criticului, expusă de altfel pe larg, dar tangențial și fără priză la substanța volumului *În marea trecere*. Încheierea ne apare azi departe de adevărul acestei poezii: „...L. Blaga nu aduce nimic local, nimic care să poată fi gustat prin înțelegere la noi. Poezia aceasta, răsunset intelectual al unor influențe moderne din Apus, nu va fi apreciată decît de o clasă de intelectuali.“ (*Op. cit.*, p. 129.)

Apropierea, paralela între poet și filozof nu l-au ocolit nici pe Pompiliu Constantinescu, unul dintre cei mai pătrunzători analiști ai liricii blagiene: „Între poe-

tul și eseistul Blaga paralelismul se menține. [...] Raportul intim între *Pașii profetului* și *Fetele unui veac* se stabilește prin acceptarea atitudinii dionisiace a lui Nietzsche. Poezia d-lui Blaga este neconținut o filozofie plasticizată...“ În diverse variante, relația poet-filozof a fost adusă în prim-planul exegezelor și s-a menținut în opinia unora pînă în deceniul trecut, tinzînd uneori să facă din poezie o anexă a filozofiei, „un complement sacerdotal al filozofiei“. Și nu numai lirica, ci și „teatrul, memorialistica și chiar traducерile“ devin, în opiniile respective, „manifestări explicative“ ale operei filozofice.

Poetul a observat cu întemeiată nedumerire persistența acestei confuzii. Corespondența publicată în ultimii ani lasă să se vadă clar atitudinea sa, enunțată de altfel lapidar într-un aforism : „Toți oamenii de știință, împreună, sînt autorii unei *singure* lumi. Fiecare filozof, care-și merită acest nume, este *autorul unei lumi singulare, a sa*. Poetul este autorul *unor lumi*, la plural, căci fiecare poem poate fi o lume pentru sine.“ Simțită de tradiția literară ca o incompatibilitate, simbioza poet-filozof va ridica criticilor permanente întrebări, solici-tînd multora din ei, care nu vedeau în aceasta un factor limitator al creației, indiferent de natura ei, intervenții necesare pentru a explica specificul acestei creații lirice, considerată, cum am văzut, cînd un derivat, cînd un subprodus, deci cu valoare împutînată, al filozofiei sale. Între aceștia, I. Breazu oferă, prin disocieri riguroase, la obiect, un răspuns adecvat : „Această vibrație nu e de natură pur intelectuală, cum afirmă unii, reducînd poezia lui Lucian Blaga la o decorație artistică a imaginilor ei. În dosul acestor imagini se simte zvicnind emoția, izvorîtă parcă din adîncurile inconștientului. Emoția aceasta nu se dezghioacă însă în fiecare poezie a volumului în toată amploarea ei. [...] O simțim însă întreagă după ce am răscolit toate tainele volumului. De aceea *Poemele luminii*, luate fiecare în parte, sînt mai mult licăriri pentru un drum viitor ; luate în totalitatea lor, dezvăluiesc însă liniile unei atitudini psihice cu bogat relief artistic.“ (*Poemele luminii*, în *Cosînzeana*, 22 ian. 1926). I. Breazu dispunea, cînd făcea necesarele observații, de o perspectivă istorică asupra devenirii poeziei lui Blaga și judecata sa critică

avea deplin temei să sublinieze particularitățile acestui lirism, cu atât mai mult cu cât, după mulți ani de la apariția *Pașilor profetului*, E. Lovinescu avea să analizeze creația poetică a lui Blaga și, cu toate observațiile flatante — de genul : „Lucian Blaga este poate cel mai original creator de imagini pe care l-a cunoscut literatura română pînă acum” —, concluziile sale nu aveau să fie decît parțial îndreptățite : Blaga este un senzitiv și un imaginativ, dar acestea sînt sfere în interiorul unui tot mult mai complex, cu rădăcini și ramificații răspîndite în soluri și văzduhuri ale inspirației foarte diverse. Tot lui E. Lovinescu i se datorează și reducerea tehnicii poetice a lui Blaga la o comparație, repetată în diverse variante. Fără îndoială, *Poemele luminii* oferă elemente pentru asemenea concluzii ; *Pașii profetului*, însă, izvorînd din alte zone, se detașează evident de volumul de debut și prin noutatea mijloacelor expresive. Ceea ce ni se pare curios în cazul lui E. Lovinescu este conservatorismul cu care aceste gînduri de început, referitoare la poezia lui Blaga, au viețuit cu mici modificări în *Istoria literaturii române III. Evoluția poeziei lirice*, din 1927 și chiar în *Istoria literaturii române — 1900—1937*. Or, pînă la această dată poetul parcursese un drum imens, atît în planul substanței, cît și în cel al artei poetice. Faptul că lui E. Lovinescu natura intimă a acestei creații nu i s-a dezvăluit în evoluția ei, evidentă totuși, de pe atunci, o dovedește și inconsecvența clasificărilor sale : în *Istoria* din 1927 — poetul apare la „moderniști”, sub semnul „impresionismului poetic”, în cea din 1937 se „transferă” la „tradiționaliști”, aparținînd „expresionismului poetic”. Deși o serie de formulări fericite, reluate de întreaga critică, cum erau „bucolismul stilizat și mistic”, „suflul panic și panteistic” ș.a., le datorăm lui E. Lovinescu, el nu a reușit niciodată să-i descifreze străfundurile. „Analiza poeziei lui Blaga ne pare [...] expresia unui efort de înțelegere, dar nu de adeziune critică.” (Eugen Simion, *E. Lovinescu. Scepticul mîntuit*, Ed. „Cartea Românească”, București, 1971, p. 333.)

Mult mai puțin cunoscută a rămas pînă de curînd atitudinea criticii față de dramaturgia lui Blaga. Realizată paralel cu poezia, eseistica și filozofia, opera sa dramatică, deși la început puțin jucată pe scenele noas-

tre, nu a trecut neobservată de critică, promptă în a o recomanda scenelor de teatru. Prin mijlocirea unor croniciari teatrali cunoscuți, printre ei Cezar Petrescu, Eugeniu Sperantia, D. I. Cucu, Ion Sân-Giorgiu, Claudia Millian, Ion Marin Sadoveanu, Jancsó Béla ș.a., cu participarea unor scriitori preocupați ocazional de problemele teatrului, precum Sextil Pușcariu sau Ovid Densusianu, *Zamolxe* sau *Tulburarea apelor* au fost pe larg analizate. Opiniile au parcurs întreaga paletă a aprecierilor: Blaga are calitățile necesare să realizeze „creațiuni de valoare universală” (Eugeniu Sperantia), o piesă tragică scrisă într-o frumoasă limbă românească de-o „curătenie cristalină” (Sextil Pușcariu), „povestire rece” într-un poem „trunchiat și colțuros” (Ovid Densusianu), aflat sub influența tulbure a expresionismului german, din care cauză autorul „a compromis un subiect” (Ion Sân-Giorgiu), și încheind cu aprecierile lui G. Bogdan-Duică, constant nefavorabile teatrului și poeziei blagiene. Fapt cu totul remarcabil este primirea elogioasă făcută de revistele maghiare din Transilvania dramaturgiei lui Blaga, jucată de altfel și pe scena teatrului maghiar din Cluj.

Scurtele incursiuni în intimitatea receptării dramaturgiei sale ne indică, prin frecvență, preocuparea criticii față de întreaga producție a scriitorului și ar fi eronat să se creadă că teatrul a trecut neobservat de critica timpului. Mai mult însă decât poezia, teatrul a făcut obiectul unor serioase rezerve, unele rezistind timp îndelungat, în ciuda unor studii solide, care demonstrau valoarea artistică și scenică a acestei dramaturgii; aspect neelucidat încă pe deplin, după cum vom vedea mai departe, nici pînă în zilele noastre.

Un fapt de psihologie culturală, remarcat adesea, ne arată că nu o dată critica este mult mai „înțelegătoare” față de lucrările unor debutanți și excesiv de exigentă cu scriitorii trecuți de acest prag. În cazul lui Blaga fenomenul este ușor detectabil. De abia următoarele volume vor face să apară deosebiri în aprecierea operei sale, să se afirme o serie de opinii vehement negatoare. De poziția lui Iorga față de *Pașii profetului* am amintit mai înainte, ca și de constanta opinie negativă a lui C. Bogdan-Duică. Oarecum derutantă ne apare astăzi poziția lui Camil Petrescu față de unele piese ale lui

Blaga ; luînd însă în considerație izvoarele atît de diferite ale dramaturgiei celor doi autori, lipsa de consonanță își găsește o explicație. Dealtfel, în deceniile scurse de la apariția primelor volume, arta lui Blaga, ca și gîndirea lui, va mai întîmpina opinii insuficient fundamentate. Mobilurile lor vor fi însă altele, decît simplul dezacord ideatic.

La puțini ani de la debut, receptarea operei blagiene intră într-o fază nouă : aceea a studiilor de sinteză, urmărind să pună în lumină devenirea, izvoarele acestei creații, raporturile față de înaintași și de tradiție în general, originalitatea și iradierea ei în sfera culturii naționale. Opera trece din incidența criticii de consemnare în sfera istoriei literare și de artă ; scriitorul este simțit ca un clasic în viață și o personalitate reprezentativă. Fără îndoială, meritul este al operei înseși, valoarea ei existînd dîncolo de orice luare în posesie. Dar în acest stadiu ea este doar o valoare latentă, cu o arie restrînsă de circulație. Este meritul criticii de a-i fi sporit dimensiunile printr-o susținută acțiune de reliefare a sensurilor și frumuseților ei în cercetări critice de amploare. Cel mai mult au făcut criticii sau scriitorii din generația poetului, creatori, la rîndul lor, capabili să recepteze o operă cu care se simțeau solidari. Ion Barbu este un model în acest sens : *Legenda și somnul în poezia lui Blaga* rămîne una din cele mai profunde incursiuni în lumea acestei lirici, o deschidere originală spre înțelegerea universalității ei, ca și studiul lui Ion Pillat, *Lucian Blaga și specificul românesc*, ambele publicate într-o pagină specială a cotidianului *Ultima oră* (nr. 49 din 24 febr. 1929).

În deceniul al patrulea, deși Blaga se afla mai mult peste hotare, lucrările sale se succed an de an și apar în editurile românești iar piesele de teatru se joacă atît în țară cît și în străinătate. Ansamblul referințelor critice, numeroase, însoțind fiecare apariție editorială sau scenică, converg în cea mai mare parte spre recunoașterea valorii deosebite a acestei creații. Alături de Ion Breazu, preocupat în egală măsură de poezie și de teatru, Tudor Vianu, critic de formație filozofică, îmbrățișează totalitatea scrierilor blagiene, de la aforisme la teatru, poezie și estetică. Din aceste pagini de echilibrată rostire critică, cu intuiții profunde, nedezmînițite

nici astăzi, au răzbit peste timp prețuirea și respectul lui Tudor Vianu pentru opera și personalitatea poetului: „volumele lui Blaga sînt niște popasuri de care nu te poți apropia decît într-o dispoziție de purificare intensă, în lipsa căreia taina lor delicată se ascunde. [...] Citiitorii poeziilor lui Blaga alcătuiesc o comunitate cultivînd viața interioară și valorile ei de profunzime. Nimeni nu poate intra cu potrivire în rîndurile lor fără a merita darul bogat care se poate culege din aceste pagini. În absența acestei calificății speciale, poeziile lui Blaga pot părea pecetluite. Critica lor însăși trebuie să fie, poate mai mult decît în alte cazuri, un act de iubire.” (*Lucian Blaga, poetul, Gîndirea*, nr. 8 din 1934.) În continuarea criticii raționaliste, începută cu studiul amintit al lui M. Ralea, Tudor Vianu descoperă în Blaga un poet din „clasa misticilor”, dar nu în sens religios, ci „poet al sufletului și nu al luminii exterioare”, care „aduce în poezia sa o experiență de o întindere și o adîncime cum literatura noastră n-a cunoscut multe ori” (lucr. cit.).

Criticii sînt tot mai preocupați să cuprindă în termeni corespunzători lirica poetului. Incipienta controversă modernism-tradiționalism, iscată din pozițiile partizane ale lui E. Lovinescu și N. Iorga, fără a fi deplin depășită, face loc unor opinii critice mult mai riguroase, adecvate operei investigate. Prodigiosul cronicar Pompiliu Constantinescu a urmărit permanent evoluția acestei poezii fie în cronici, fie în studii care reluau periodic etapele creației. Deși continua paralelă între opera poetică și cea filozofică evidențiază prea apăsător dependența lirismului de evoluția gînditorului, subordonîndu-l oarecum, de numele criticului se leagă poate cea mai cuprinzătoare imagine care ni s-a oferit despre poezia lui Blaga în perioada interbelică. Criticul pune în termeni noi „misticismul” liricii blagiene, urmărindu-i etapele într-o evoluție de la panteism la panism și de aici, printr-o dialectică interioară a devenirii poetice, la „aspirația spre absolutul morții și al misterului ridicat la potență cosmică” (*Poezia d-lui Lucian Blaga, Vremea*, an VI, nr. 308—309). Treptat, poezia creează un peisaj „spiritualizat”, adevărat „eden legendar, ca o revelație a cunoașterii”, ceea ce criticii au numit, mai tîrziu, „lumea-poveste”. De pe pozițiile unei

critici raționaliste, Pompiliu Constantinescu se distanțează de opiniile tradiționaliste care descopereau în această poezie a spiritualului o expresie a misticismului ortodoxist; pentru critic, „miticul“ este „o realitate într-un univers neprecizat topic“. Departe de a se confunda cu misticii ortodoksiți, poetul *Laudei somnului* se impune printr-o „abundență de motive folcloristice“ necesare pentru „alcătuirea unei atmosfere de primitivism; mitologie și geologie legendară, iată cele două elemente constitutive ale ficțiunii sale“. Tot criticul subliniază dimensiunea cosmică, vorbind de o adevărată „febră cosmică“, care aduce în poezia noastră „prima afirmare serioasă a unui elegiac metafizic“. Anii care au urmat au sporit prețuirea criticului pentru opera lui Blaga, comentată cu adâncă comprehensiune în fiecare nouă apariție editorială. Aceste pagini critice se constituie ca una dintre cele mai convingătoare aduse în sprijinul operei blagiene.

Numărul celor preocupați de scrierile lui Blaga sporește continuu. Adrian Maniu, Emil Isac, Emanoil Bucuța, Cezar Petrescu, Al. Philippide, la rîndul lor poeți sau prozatori, critica tinăra (pe atunci) reprezentată de Perpessicius, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Ovidiu Papadima, Octav Șuluțiu ș.a. contribuie substanțial la difuzarea acestei opere. Un loc distinct ocupă Șerban Cioculescu, la început reticent față de opera poetului, treptat însă, pe măsură ce aceasta își dezvăluia tot mai mult originalitatea și valoarea, s-a apropiat cu înțelegere de ea și ne-a oferit pagini antologice de pătrunzătoare analiză critică. La rîndul lui, G. Călinescu a intuit încă de la început dimensiunea aparte a operei și, în cîteva studii succesive, culminînd cu amplul capitol din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, a lărgit perspectiva înțelegerii acestei creații, văzînd în panism sau în bucolismul virgilian — mai mult decît E. Lovinescu — dimensiunea cosmică a inspirației, existența unei mitologii autohtone care asigură acestei poezii o superioară notă de originalitate. Despre specificul acestei mitologii o serie de opinii originale au emis Mircea Eliade și Constantin Noica, dar mai ales Petru Comarnescu și Dragoș Protopopescu, care se numără printre cei mai profunzi cercetători ai teatrului blagian; ultimul va vorbi pentru prima oară de exis-

tența unui „mit dramatic“ în această operă, remarcînd valoarea scenică a dramaturgiei. Prin aceasta se deschidea o nouă perspectivă în înțelegerea teatrului blagian care nu-l convinsese pe G. Călinescu. Dealtfel, chiar plasarea poetului în monumentală *Istorie* în atît de eterogenul capitol al „ortodoxiştilor“ nu a fost convingătoare.

Între timp, primele cercetări monografice datorate lui Vasile Băncilă (*Lucian Blaga, energie românească*, 1938) și Constantin Fântăneru (*Poezia lui Lucian Blaga și gîndirea mitică*, 1940) deschid lungul șir de cărți ce vor fi consacrate acestei opere. Și din această perspectivă se poate spune că atenția acordată scriitorului depășește obișnuitul. De asemenea, numeroase lucrări sînt traduse în tot mai multe limbi, piesele de teatru se joacă nu numai pe scenele românești, ci și în alte părți ale Europei, din Polonia pînă în Elveția. Critica românească ajunsese la convingerea că Blaga a devenit una din personalitățile reprezentative ale culturii noastre și într-un fel opera lui căpăta semnificații de simbol. Și nu numai opera poetică se bucură de atenția criticii, ci și cea de filozof, mai cu seamă cea de filozof al culturii. Apariția studiilor ce vor constitui *Trilogia culturii* au fost salutate ca un eveniment marcant, în cristalizarea unei teorii românești a culturii. Despre acestea, dar și despre alte lucrări filozofice ale poetului, au scris în epocă Paul Zarifopol, D. D. Roșca, Petru Comarnescu, Octav Șuluțiu, Iorgu Iordan, Al. Philippide, Mircea Eliade, C. Noica, Ion Biberi, G. M. Cantacuzino și mulți alții ale căror aprecieri au subliniat efortul de constituire a unui sistem filozofic unitar, întemeiat pe o largă cunoaștere a disciplinelor științifice moderne.

Intrarea într-o fază acută, spre sfîrșitul deceniului al patrulea, a disputei ideologice, nu a întîrziat să se facă simțită și în receptarea operei lui Blaga. Poziția de creator deplin matur, personalitatea proeminentă nășteau continue tentative de a-l atrage într-o tabără sau alta. Omul, gînditorul și artistul s-au dovedit a fi, însă, de o consecvență morală inalterabilă, menținîndu-se cu fermitate pe tărîmul ferm al principiilor unui înalt umanism, al prețuirii tuturor valorilor, indiferent de proveniența lor. Merită să arătăm că încă din 1935 poetul lua atitudine într-un articol din *Gîndirea* împotriva mesianismului rasial, tocmai într-un moment de puternică



agitație rasistă. El se distanțează clar — prin opoziție — de doctrinele fasciste despre supraom, aducînd în sprijinul ideilor sale creații ale diferitelor popoare ale lumii. Asemenea atitudini, ca și consecvența afirmării valorilor noastre durabile au început să trezească resentimente. Ele erau însă de altă natură decît cele făcute publice cîndva de N. Iorga sau G. Bogdan-Duică. Obscure filozofi sau scriitori în formare încep un sistematic travaliu de combatere și denigrare a operei blagiene, mai cu seamă a celei filozofice. Se vorbește despre Blaga ca de „un titan al confuziei“, cu mari lacune în cunoaștere. Mai mult, un poet nesemnificativ, I. U. Soricu, într-un articol *Poezia cehă și Lucian Blaga (Curentul, IX, 25, 28. 29 dec. 1938)*, îl consideră pe scriitorul român tributari unor poeți cehi, acuzîndu-l implicit de plagiat. Argumentele erau prea neînsemnate pentru a incita un răspuns, însă Blaga, cum ne-o dovedește corespondența purtată cu Oscar Walter Cisek, a fost profund întristat de meschinul joc al ambițiilor. Cam în același moment, cu ocazia apariției volumului *La curțile dorului*, recenzenți mediocri se grăbesc să anunțe sfîrșitul creației lirice a poetului.

Acțiunea de denigrare a operei sale se intensifică la începutul deceniului al cincilea. O virulentă polemică s-a purtat între poet și Dan Botta, cu privire la paternitatea unor teorii de filozofie a culturii. Supus unei puternice presiuni din partea cercurilor de dreapta, Blaga își reafirmă continuu propria orientare. În acești ani ai conturării depline a sistemului său filozofic, se produce ruptura definitivă cu *Gîndirea*. Încă de multă vreme lui Blaga i se recunoscuse un statut aparte în interiorul grupării. Nichifor Crainic, conducătorul revistei, a precizat apăsător această situație : „...În ce-l privește pe Lucian Blaga, spunea Crainic, pe care de la începuturile sale l-am socotit ca pe un mare scriitor, trebuie să spun că niciodată nu l-am considerat un gîndirist în sensul ortodox al cuvîntului. Atît în paginile revistei, cît și în cărțile pe care le-am scris, am făcut întotdeauna rezervele mele față de poziția lui în raport cu ortodoxia...“ (Vasile Netea, *De vorbă cu d. Nichifor Crainic*, în *Vremea*, XII, nr. 683, 24 ian. 1943.) Conflictul major cu ortodoxiștii gîndiriști se dezlănțuie în urma apariției vo-

luminii lui Blaga *Religie și spirit*, deși încă mai de mult erau semne ale unei rupturi. Teologi ca Marcu T. Grigore sau N. Terchilă resping lucrarea de pe poziții teologice. Mai violent însă se dovedește D. Stăniloae, într-o suită de articole din *Telegraful român* din mai pînă în august 1942, unde face un rechizitoriu al gîndirii lui Blaga, pe care îl acuză că s-a îndepărtat de la dogmele religioase, condamnînd poziția sa neconformă cu învățăturile bisericii.

Momentul acestei polemici ne apare foarte important în istoria gîndirii și a spiritualității românești. De ce *Gîndirea* și diriguitorii ei, un fel de instituție oficială a timpului, au decis în acest moment, și nu mai înainte, dezlănțuirea unui atac frontal tocmai împotriva lui Blaga? Răspunsul nu va fi niciodată ușor de dat. Cîteva repere ni se par însă a fi de subliniat. Unul din ele poate fi regăsit în apariția unei lucrări nemijlocit preocupate de relația dintre dogma creștină și celelalte forme de manifestare ale spiritului. Blaga încă din discursul de răspuns cu ocazia primirii lui Nichifor Crainic la Academie, cu o fină și nevoalată ironie, făcuse distincția între „simpli filozofi” și gînditorii teologi. Încă de atunci, dar și cu alte prilejuri, autorul *Cenzurii transcendente* a marcat apăsător distanța dintre filozofia lui și doctrina ortodoxistă. Iar *Religie și spirit* dovedea că orice credință religioasă este doar o formă de manifestare a spiritului, nu singura și nici cea mai importantă. Blaga ataca un principiu ce se dorea inatacabil, al unei doctrine hotărîită să-și impună propriile argumente. Dacă filozoful situa religia printre alte forme ale spiritului, se refuza, subiacent dar clar, posibilitatea de a fixa specificul național prin dimensiunea ortodoxismului. Lucrarea lui Blaga nu ataca dogme patristice din veacurile de la început ale primului mileniu, ci fundamentul ideologic al unui drum hărăzit României moderne de gîndiriștii ortodocși.

Un alt reper ni se pare a-l putea fixa în tendința cercurilor de dreapta de a clarifica relațiile cu marii gînditori ai timpului. Și dacă *Religie și spirit* a fost ocazia, cauza profundă trebuie găsită în refuzul constant al lui Blaga de a se alătura mișcării gîndiriste. Considerat, probabil justificat, drept cel mai mare filozof al timpului, teologii au încercat să-l forțeze la o opțiune

clară pentru pozițiile ortodoxiste, mizînd pe existența unor spații posibile de înțelegere. Dacă aceasta ar fi izbutit, probabil cu ceilalți ar fi fost mai ușor. Într-un fel, mai puțin brutalitatea metodelor, situația este similară cu atitudinea fasciștilor legionari față de opera lui Sadoveanu, în 1940. Este adevărat, cărțile lui Blaga nu au fost arse pe rug și nici alte măsuri coercitive nu s-au exercitat. Însă pentru o doctrină de dreapta poetul nu mai prezenta nici o garanție. Din această confruntare, opera sa filozofică a ieșit biruitoare și s-a fixat fără opreliști în matca ei definitivă.

Fără să exagerăm importanța acestei confruntări în istoria gîndirii românești, ea ni se pare a fi fost un nou gest de afirmare a libertății de gîndire, condiție fundamentală a viețuirii și a evoluției în filozofie. Din această perspectivă Blaga a făcut un act de mare responsabilitate, cu consecințe durabile. Îndepărtarea de *Gîndirea* a dus și la nașterea unei reviste de filozofie *Saeculum*, care în scurta ei apariție a adunat un mănunchi de tineri filozofi preocupați de aspectele fundamentale ale filozofiei.

Disputa cu gîndiriștii s-a reflectat în presa timpului cu deosebită intensitate. Numeroși filozofi s-au raliat lui Blaga, printre care Ovidiu Drimba, Edgar Papu, Francisc Păcurariu, Ion Căpreanu și alții. Scriitorii s-au raliat și ei, în mare parte, lui Blaga în această dispută, s-au simțit solidari cu poetul pentru că au văzut în atitudinea acestuia o nouă sfortare de afirmare a raționalismului și libertăților democratice. Din numeroasele luări de poziție semnalate în epocă, semnificativă ni se pare aceea a lui Pompiliu Constantinescu, magistrală definire a locului lui Blaga în complexul cultural și ideologic românesc : „Imaginea literară a Ardealului lui Slavici, Coșbuc, Goga, Bogdan-Duică și Chendi a fost înlocuită de imaginea închipuită de Rebreanu și mai ales de Lucian Blaga. Poet, dramaturg, eseist și filozof, Blaga a polarizat în jurul personalității lui polivalente atenția lucidă a criticii. Sămănătorismul și neosămănătorismul l-au subevaluat sau l-au trecut sub tăcere. Sectarismul ortodoxist îl scoate, de cîtva timp, drept dușmanul cel mai periculos al spiritualității naționale, pe care vrea s-o monopolizeze. [...]. Poziția ideologică a lui Blaga, ca și opera lui literară împacă estetismul cu spiritul etnic,

împacă particularismul românesc cu universalismul; din culturalism păşeşte în creaţie, din regionalism în integritatea spiritualităţii naţionale.“ (*Vremea*, nr. 700, 30 mai 1943, p. 9. Reprodus după *Scrieri*, 6, Ed. „Minerva“, Bucureşti, 1972, p. 363.) Invocarea lui Blaga este încă o dovadă a situării lui în rîndul purtătorilor ideilor de progres, un argument temeinic al afirmării permanenţelor noastre. Blaga intrase definitiv în conştiinţa românească şi va continua să se bucure încă un timp de acest prestigiu meritat.

Treptat, pe măsură ce parametrii tradiţionali de apreciere a creaţiei se modifică, fiind înlocuiţi cu schemele tocite ale unui proletcultism dogmatic şi vulgarizator, o parte a celor mai reprezentativi creatori şi gînditori români au trebuit să facă faţă unui adevărat asalt denigrator sau minimalizator. „O serie de creatori literari dintre cei mai valoroşi, îşi aminteşte Iorgu Iordan, fuseseră puşi la index după 23 August 1944 (în special după reforma învăţămîntului din 1948). Eminescu în-suşi, fără a fi scos din cărţi şcolare şi din cursuri universitare, era prezentat de cineva drept exponent al burghezo-moşierimii în cultura noastră naţională. Cît despre Arghezi, Blaga, Ion Barbu ş.a., critica îndreptată împotriva lor a fost de o severitate şi adesea de o violenţă nemaiîntîlnită în analele criticii româneşti.“ (*Despre reconsiderarea trecutului cultural, România literară*, an II, nr. 2, 9 ian. 1969, p. 1.) Se cunoaşte ce primire le-a fost rezervată lui Arghezi şi operei sale din partea unor condeie neavizate şi răuvoitoare. Blaga a cunoscut alt „tratament“, în fond cu nimic mai blind, poate doar mai dureros. „Atmosfera viciată de proletcultism — cităm tot pe Iorgu Iordan — a fost, în cazul de faţă, întărită de resentimente sau de interese personale sau de grup.“ Din acest moment, critica a păstrat o tăcere totală în jurul operei şi a personalităţii lui Blaga. I se retrage titlul de membru al Academiei, este scos de la catedra Universităţii clujene şi pus în funcţii mult sub posibilităţile lui. Foştii săi studenţi sau admiratori rememorează cu amărăciune aceste momente care i-au însoţit existenţa pînă în ultimele clipe: „Poezia era cronometrul, supapa noastră, armonia şi discordia noastră. Fiinţa ei ciudată trecea cronometric pe strada Napoca spre Biblioteca Universitară şi se numea Lucian Blaga.

Ningea ca-n Evul Mediu și noi știam că Faust trăiește, într-o mică încăpere ascunsă sub o scară, pe care n-am avut decît foarte tîrziu curajul s-o vizitez, ca pe un laborator al ultimului alchimist, cel mai sărac. Cînd, după ani, am văzut casa lui Goethe de la Weimar, casele lui opulente și pline de bric-à-bracul de antichități și pietre, fosile și *Ur-Pflanzen*, mari dulapuri și mese de familie numeroasă-gălăgioasă, m-a durut și mai tare chilia prăfuită unde Faust se îmbrăca românește..." (Mircea Zăciu, *Lecturi și zile*, Ed. „Eminescu“, București, 1975, p. 260.) Poetul este nevoit să se retragă într-o muțenie totală, dar nu și în inactivitate. Lucrează intens și încheie piesa *Anton Pann*, scrie neînterupt poezii, traduce din multe limbi, opera filozofică se întregește cu *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* și *Experimentul și spiritul matematic*, cu aforisme și memorialistica din *Hronicul și cîntecul vîrsteilor*, rotunjindu-se parcă dincolo de orice limitare temporală și în ciuda acesteia, într-un ritm aproape nefiresc. O tărie interioară de nezdruccinat l-a menținut pe Blaga nu numai în activitate, dar i-a dat și capacitatea să-și revadă drumul creator și să-l direcționeze după datele noi ale lumii. Literatura și filozofia lui indică acest uriaș travaliu, abia după moarte cunoscut în întreaga sa întindere. Operele antume, în principal traduceri și puținele poezii și articole apărute în presă par a ne dezminți, însă partea covîrșitoare a operei sale : poezie, teatru, memorialistică, eseu, istorie a filozofiei, aforisme, care se va tipări postum, reprezintă argumentul de necombătut al unei forțe interioare exemplare, definitorie pentru un creator încrezător în destinele artei sale. Astfel, condiții vitrege au făcut să avem în cultura românească un Blaga postum, rupt, cel puțin sub aspect editorial și al receptării critice nemijlocite, în două părți distincte. Firavele însemnări pe marginea traducerilor din literatura universală reaminteau totuși și de Blaga : Ion Marin Sadoveanu, cu ocazia traducerii lui *Faust* de Goethe ; mai tinerii Vasile Nicolescu sau Gheorghe Grigurcu, cu prilejul traducerilor din lirica universală. Este adevărat, treptat, numele lui începe să-și facă apariția în preocupările literaturii și ale presei. Mihai Beniuc îl folosește sub pseudonim, într-un roman fără valoare și mai ales nedrept în părțile ce se referă la poe-

tul *Nebănuitelor trepte*, ceea ce a atras din partea lui Blaga un justificat protest adresat unui înalt for, document făcut public nu de mult în revista clujeană *Echinor* (X, nr. 6—7, 1978). Compararea poetului cu Petrarca Lupu ne apare, în timp, cea mai gravă și nejustificată incriminare adusă scriitorului și gânditorului. Alteori, în presa timpului este amintit ca un avertisment: „unii, căutînd pesemne să lanseze o modă, citează din fuga peniței nume ca acela al lui Ion Barbu, al lui Lucian Blaga și al altor reprezentanți mai mult sau mai puțin pronunțați ai decadentismului...” (Nestor Ignat, *False modele*, *Scînteia*, 26—27 aprilie 1958). Fără a face obiectul articolului (Mateiu I. Caragiale este acela căruia i se rezerva această „cinste”), este prima dată după mai bine de unsprezece ani cînd numele său își face apariția într-un context exegetic. Au urmat încă alte cîteva schițate, referiri, în contexte mai largi. Dar scriitorul nu mai exista. Treisprezece ani de tăcere, țesută în jurul scrisului și a personalității sale într-un moment de plenară maturitate artistică, l-au făcut un necunoscut generațiilor tinere de cititori, mai ales elevilor și studenților, lipsind o cultură tinăra ca a noastră, cum o considera însuși autorul, de una din vocile ei cele mai originale. Închise porțile spre public — dialogul poetului cu istoria și critica literară încetase practic din 1942—1943, după apariția ultimelor volume de poezii, ediția definitivă și *Nebănuitele trepte*, rămînînd în centrul atenției încă pentru un timp, cum am încercat să arătăm, doar filozoful, confruntat cu aspre bătălii ideologice, încheiate prin 1947 cu aruncarea unei impermeabile cortine în jurul întregii sale creații — după ani de adînc anonimat, Lucian Blaga părăsise definitiv această lume.

După moartea sa, în 1961, trecută aproape neobservată, primele licăriri ale unui contact critic încep să pîlpîie timid. G. Călinescu deschide o mică fereastră spre universul acestei opere. O face într-un fel autocritic: „Cred că am luat (în *Istoria literaturii române*, 1941, N.e.) prea în serios — scria G. Călinescu — partea decorativă și gesturile inițiatice, agravînd cu idealismul meu involuntar de atunci teoria cu care poetul încerca să lege simplele sale percepții și să dea aer de sistem vitalismului său, capacității de a palpa universul. În ope-

rele în care e un poet al materiei în veșnică frământare celulară, un cîntăreț al naturii la nivelul tuturor regnurilor, un liric de excepție al mediului agrar și pastoral, Blaga rămîne într-adevăr valabil. Putem afirma chiar că într-un număr de poeme «misticismul» său e o mistificație, poetul rămînînd înfipt cu mîinile în concret. O atentă critică științifică va ști desigur să discearnă între ceea ce aparține teoriilor sale speculative, cu care n-am fost și nu putem fi de acord, și ceea ce e lirism proaspăt, trăit în toată intensitatea senzației, punînd pe primul plan ceea ce rămîne.” (*Notații de jurnal, Contemporanul*, nr. 20, 19 mai 1961.)

În rîndurile de recunoaștere postumă a unei opere deosebite, G. Călinescu direcționează discret, dar ferm, viitoarele căi de urmat de critică. Acestea s-au deschis însă greu, după învingerea succesivă a numeroase obstacole. Un istoric literar care l-a cunoscut bine pe poet observa că „tăcerea suspectă ce s-a întins [...] asupra personalității poetului-filozof, în ocurențe nefavorabile pentru întreaga dezvoltare normală a literaturii noastre, nu s-a risipit fără dificultate. Factori de răspundere în viața culturală — continua istoricul literar — n-au ezitat să-și exercite abuziv puterea încredințată pentru a împiedica elucidarea obiectivă a locului ce i se cuvenea lui Blaga în contextul gîndirii și lirismului românesc. Alergiile, reacțiile umorale, răfuielele subiective intimidau autoritar libera exercitare a opiniilor și un nou clericalism înlocuia fosta anatemă, cu alta, dogmele și prejudecățile concurîndu-se în bizantinismul frazeologiilor.” (Mircea Zăciu : *Lancea lui Ahile*, Ed. „Cartea Românească”, București, 1980, p. 238.)

În acest climat spiritual a fost reluat cursul recepțării critice a operei lui Blaga. După însemnările lui G. Călinescu, primul care recenzează dealtfel și volumul de *Poezii* din 1962 al autorului *Poemelor luminii*, cîteva încercări mai cuprinzătoare ale lui N. Tertulian și apoi cartea lui Ov. S. Crohmălniceanu, ambele din 1963, le putem interpreta astăzi ca încercări merituoase în unele laturi, însă și purtătoare ale unor rigidități dogmatice, adevărate pavăze în calea unei profunde și necesare reconsiderări critice a acestei opere. Se repeta, la alte dimensiuni, anevoioasa dezbatere deschisă cu cîțiva ani mai înainte în jurul operei lui Titu Maiorescu. Pen-

tru critica românească a deceniului al șaptelea, bătălia în jurul operei lui Blaga a fost decisivă pentru recâștigarea unor spații extrem de întinse, de o însemnătate capitală pentru cultura românească, deoarece, acum, au revenit în circuitul public opera lui Ion Barbu, a lui V. Voiculescu, Ion Pillat, Mateiu I. Caragiale, N. Iorga, Adrian Maniu, Ion Vineanu, E. Lovinescu, Anton Holban, Gib Mihăescu ș.a., și dacă în cazul acestora, cu excepția lui Iorga și Lovinescu, revenirea în actualitate s-a produs ceva mai ușor, semnalul fiind dat de apariția unor volume, situația lui Blaga era deosebit de complexă prin însăși natura operei sale. Eforturile criticii au fost deosebite ca și izbinzile. Printr-o activitate neobosită, critici din cele mai diverse generații s-au întâlnit pe teritoriul creației blagiene într-un efort extraordinar de readucere a ei în actualitate. Să reținem însă un fapt esențial : toate demersurile au fost posibile prin instituirea unui climat nou în viața țării de cel de-al IX-lea Congres al partidului, care a înlăturat hotărît manifestările de dogmatism din cultură, frinele de tot felul puse în calea exercitării libere a misiunii criticii literare. Matură, critica și istoria literară au trecut la valorificarea moștenirii lui Blaga din perspectiva materialismului dialectic și istoric, a esteticii marxiste. Din acest moment, receptarea operei blagiene cunoaște o etapă plină de căutări și de împliniri.

În ampla acțiune de valorificare a moștenirii culturale românești, începută după cel de-al IX-lea Congres al partidului, amplificată pe parcurs la dimensiuni atotcuprinzătoare, retipărirea operei lui Blaga a ocupat un loc important, dacă nu unul din cele mai importante. Apariția, în 1962, a volumului *Poezii*, alcătuit din ciclurile : „Mirabila sămânță“, „Vară de noiembrie“ și „Stihuiorul“, o parte din ele publicate anterior în presă, reprezintă reluarea unui fir editorial întrerupt și readucerea poetului în atenția criticii și a cititorilor. În această acțiune un merit deosebit revine lui George Ivașcu, alcătuiorul ediției și al cuvântului înainte, devenit mai târziu principalul editor al operei blagiene : *Hronicul și cîntecul vîrstelor* (1965), *Antologie de poezie populară* (1966), noi ediții de *Poezii* (1966, 1967), inclusiv una în colecția de mare circulație „Biblioteca pentru

toți" (1968), *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1966) ș.a. Alături de G. Ivașcu, Aurel Rău, George Gană, Eugen Todoran, Eugen Simion, Mircea Popa și, evident, fiica poetului, Dorli Blaga, au repus, treptat, în circulație cea mai mare parte a operei poetului, dramaturgului, eseistului și publicistului, inclusiv *Trilogia culturii* (1969), lucrarea sa capitală în domeniul filozofiei culturii. Dramaturgia sa reîntră treptat în repertoriul teatrelor noastre, odată cu revenirea în manualele școlare și în cursurile universitare. Editorial, Blaga a devenit una din cele mai evidente prezențe, culminînd cu tipărirea seriei de *Opere*, începută în 1974 și ajunsă la al șaptelea volum.

Reciștigată editorial pentru marele public, opera lui Blaga se situează rapid în centrul atenției criticii literare, cu o intensitate și o fervoare rar întîlnite, ceea ce îl face pe un martor contemporan să vorbească de „cultul lui Blaga” (Kányádi Sandor, în Beke György, *Fără interpret*, Ed. „Kriterion”, București, 1972, p. 512), adăugînd că „nu se poate spune că așezarea lui Blaga în centrul preocupărilor vieții literare a fost sau este nejustificată”. Constatarea este în multe privințe întemeiată, atestată de lucrarea amintită a lui D. Vatamaniuc; vastul capitol *Despre opera și personalitatea lui Lucian Blaga* indică abundența materialului critic din ultimii 17 ani și mai ales orientarea acestuia spre cercetări de sinteză cuprinse în lucrări ample. Toate generațiile de critici și istorici literari și dramatici, scriitorii înșiși, publiciști, esteticieni și filozofi se regăsesc în interesul pentru exegeza operei blagiene.

Lucrările generale, cum sînt dicționarele, istoriile literare, ale teatrului sau filozofiei, îi rezervă de asemenea locuri importante.

Generația vîrstnică, din acel moment — am numit pe Vladimir Streinu, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Al. Dima, Petru Comarnescu, Constantin Noica, Mircea Eliade, Edgar Papu, Ion Zamfirescu ș.a. — își reiau și adîncesc preocupările mai vechi pentru această operă. Ș. Cioculescu prefățează cu un excelent studiu seria de *Opere*; Vladimir Streinu îi cercetează tehnica poetică într-o lucrare de referință: *Versificația modernă*, E.P.L., 1966, ceilalți sînt preocupați de izvoarele și de ecoul acestei opere. Critici din generația de mijloc, ca Al. Piru,

Const. Ciopraga, Al. Paleologu, Ion Vlad, Mircea Zăciu ș.a., aduc contribuții prețioase la definirea operei în contextul culturii noastre, a specificului artei sale dramatice. Toți aceștia aruncă punți durabile între tradiția criticii noastre și tendințele ei de modernizare, evidente la criticii mai tineri sau foarte tineri, mulți dintre aceștia făcându-și din lucrările consacrate lui Blaga momente de referință în activitatea lor. Merită o mențiune aparte criticii și eseistii din cercul literar de la Sibiu, foști studenți ai poetului. Cu un orizont cultural larg, pe măsura dascălului lor, adepți ai studiilor pluridisciplinare și ai unor metode critice moderne, aceștia au adus contribuții hotărâtoare la cunoașterea universului blagian. N. Balotă cercetează poezia în contextul universal sau estetica poetului în ansamblul esteticii noastre; Ștefan Aug. Doinaș se oprește îndelung asupra poezicii și a „bestiarului“ blagian; I. Negoitescu vizează deopotrivă literatura și filozofia, relațiile dintre ele și modul lor de interacțiune; Eugen Todoran își trece o teză de doctorat cu *Poezia și mitul în opera lui Lucian Blaga*. Criticii amintiți, dar și Eugen Simion, N. Manolescu, G. Grigurcu, Ion Pop, Marin Mincu și alții au fost intens preocupați în studiile lor de aspectele majore ale creației literare a autorului *Poemelor luminii*. De la început, toți aceștia recunosc unicitatea operei, produs al unei personalități creatoare proteice, și deopotrivă autonomia celor două mari zone ale acestei creații: artisticul și filozoficul, viețuind de la origini împreună, dar exprimând zone diferite de sensibilitate. Se exclude astfel explicarea uneia prin cealaltă sau instituirea unei ierarhii valorice în favoarea uneia din ele.

„Lirism al misterului“, cum definise Pompiliu Constantinescu sensul poeziei lui Blaga, „lirism gnoseologic“, „alfabet criptic“ (Vladimir Streinu), „poezie a miracolului și a cosmosului“ (Al. Philippide), a „fiorului metafizic“ (Ov. S. Crohmălniceanu), tot atâtea sintagme care încercau să surprindă esența acestei poezii, sînt scoase de critica actuală de sub semnul misticului, al religiosului: „Aburii mistici nu întunecă poezia lui Blaga. Iraționalismul, care cuprinsese pe vremea aceea (în perioada interbelică, N.e.) o bună parte din poezia universală, nu-l atinge. Poezia lui Blaga e plină de marile întrebări despre început și sfîrșit, despre finit și infinit, despre destin,

despre esență și aparență, e străbătută de fiorul depărtărilor cosmice și nu-i lipsită, desigur, de un element metafizic adînc. Toate aceste întrebări, acest fior al nemărginirii, această curiozitate nemărginită a incognoscibilului, se asociază în chip permanent la Blaga cu un simț al realității terestre, cu un realism fundamental, latin, ca și la Paul Valéry, care e atît de deosebit ca fire și ca manieră de exprimare, dar din care, de asemeni, misticismul este absent și la care o limpezime la fel de latină iluminează chiar cele mai ascunse răsuciri ale gîndirii“ (Al. Philippide, *Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Ed. „Eminescu“, București, 1973). Critica disocia încă o dată și punea în adevărata valoare dimensiunea solară a poeziei lui Blaga, aspirația ei spre lumină, spre claritate și armonie clasică. Într-un fel, critica emenda ceea ce întreprinsese pe parcurs și poetul față de izbucnirea sa juvenilă din *Revolta fondului nostru nelatin* (Gîndirea, I, nr. 10, 15 sept. 1921), indicînd cadrul real al dezvoltării acestei poezii. În acest larg consens critic de recunoaștere a caracterului laic al poeziei lui Blaga, se mai fac auzite încă păreri depășite. Uneori, chiar erudiți cercetători, să amintim numai de Rosa del Conte — cunoscută pentru scripitoarele pagini de exegeză dedicate poeziei lui Blaga, cu o bună percepție a caracterului național al acesteia —, se lasă seduși de mai vechile opinii neîntemeiate, despre „spiritualitatea religioasă ortodoxistă“ a poetului sau despre vitalismul lui irațional.

Studii întinse au cercetat relația dintre poezie și mit la Blaga, modul specific de viețuire al acestora în operă. Poetul însuși arătase că uzează în modul cel mai liber de mituri pentru a pune în evidență o permanentă a omului. Ceea ce a observat încă Ion Pillat ca specific — „Lucian Blaga se apleacă în adîncurile nebănuite ale descîntecelor, ale bocetelor, ale colindelor. Acestor forme străvechi, pline de ființa unor mituri pierdute, încărcate și pietrificate de taine ce ne depășesc, le dă viață într-o atmosferă de început sau de sfîrșit de lume. Aici — după mine — stă cheia sentimentului de măreție și de autenticitate ce ne copleșește cînd intrăm în miezul poeziei“ (*Lucian Blaga și specificul românesc, Ultima oră*, I, nr. 49, 24 febr. 1929) —, iar apoi și Șerban Cioculescu — „Blaga prelungește folclorul în mit, adică născo-

cește mituri noi de esență strict personală“ (Lucian Blaga, *La curțile dorului*, în *Viața românească*, 14 nov. 1938) — a devenit în cercetarea actuală o imagine-cadru, însuși spațiul de viațuire a poeziei, un fel de „poveste“ derivând dintr-o cosmogonie lirică. O concepție unificatoare pentru întreaga poezie blagiană, explicând nu numai relațiile ei intime cu folclorul românesc, dar și libertatea față de acesta prin neîntrerupta posibilitate de a crea mituri.

Pagini elocvente s-au scris în acești ani despre lirica postumă. O primă și plăcută surpriză a fost descoperirea unei adinci și puternice simțiri patriotice în ciclul *Virsta de fier*, unde poetul își dezvăluia cu o rară sensibilitate durerea pentru acea parte a patriei robită. Mai departe poetul evoluează spre zone mai liniștite, către o spiritualitate apolinică. Critica a observat o treptată deplasare de la „pesimismul ontologic“ la echilibru, liniște, armonie, specifice unui neoclasicism de substanță : „Blaga e atras de miracolul genezei, de misterele firii, de germinațiile obscure ale materiei“ (Eugen Simion : *Un poet al „Facerii“*, în : Lucian Blaga, *Ce aude unicornul*, Ed. „Minerva“, București, 1975). Se relevă o nouă față a poetului în lirica erotică, „mai complexă decât a tuturor înaintașilor săi din literatura noastră“ (Șerban Cioculescu, *Prefață la* : Lucian Blaga, *Opere I*, Ed. „Minerva“, București, 1974), care a dat naștere unei poezii de o luminozitate unică, animată de înalte simțiri umane. Se schimbă însăși perspectiva asupra vieții : „Bucuria faptei respirând lumină reprezintă, s-ar zice, singura ripostă eficientă adresată neantului, trecerii în genune. Concluzia pare a fi că miracolul salvării stă în om“. (Const. Ciopraga, *Între Ulysse și Don Quijote*, Ed. „Junimea“, Iași, 1978.)

Deși lirica s-a bucurat de o exegeză mai amplă, teatrul lui Blaga a beneficiat de câteva studii binevenite pentru mai buna cunoaștere și înțelegere a lui. S-a remarcat că miezul acestor piese, de esență tragică, se naște din „drama existenței umane“, care este una singură : „năzuința spre absolut, căutarea unui adevăr ce depășește condiția umană, veșnic ascuns însă cunoașterii umane“ (Eugen Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, în : Lucian Blaga, *Teatru*, Ed. „Minerva“, București, 1971). Au fost infirmate mai vechile opinii despre religiozitatea acestui teatru, deoarece „orientarea filozofiei autorului

este declarat necreștină [...], dar mai ales pentru că ceea ce este fundamental în toată opera lui Lucian Blaga și îi constituie simbul original sînt tocmai acele trăsături pămînt și erezii" (Alexandru Paleologu, *Spiritul și literatura*, Ed. „Eminescu”, București, 1970). De asemenea s-au scris pagini importante despre felul cum trebuie jucate piesele lui Blaga, despre legătura lor de substanță și de interpretare cu teatrul antic grecesc.

Anumite laturi ale operei revin în atenția cercetării critice. Ov. S. Crohmălniceanu, în *Literatura română și expresionismul* (Ed. „Eminescu”, 1971), reia dintr-o perspectivă europeană locul acestui curent literar și artistic în cultura românească, cu un capitol special despre Blaga; Mircea Vaida, în *Influențe străine în opera lui Lucian Blaga* (1971), analizează contextul realizării operei, diversele ei „orizonturi”, emendînd unele opinii emise în lucrări mai vechi. Dealtfel, numeroși cercetători au simțit nevoia să descifreze mai exact raportul dintre tradiția românească și înrîmurile din afară. Pe lîngă observația că expresionismul este evident în lucrările de început ale scriitorului, importante corective sînt aduse acestui raport: „spre deosebire de expresioniștii germani, mitologia lui Blaga nu cheamă sfișierile, durerea, întunericul. Misterul ei [...] este accentuat de o nestinsă lumină. [...] Blaga se apropia, astfel, de acele zone ale misterului arhaic grec, în care acesta se întâlnea cu străvechea mitologie a dacilor. [...] Miturile poeziei lui Blaga sînt, cel mai adesea, acelea ale folclorului românesc, pe care poetul le-a integrat într-o viziune în același timp universală și specifică.” (Dan Grigorescu, *Direcții în poezia secolului XX*, Ed. „Eminescu”, București, 1975, p. 154—155). D. Micu, în monografia *Gîndirea și gîndirismul* (Ed. „Minerva”, București, 1975), cercetează în toate articulațiile locul lui Blaga în paginile publicației clujene, operînd cu deplină obiectivitate disocierile necesare corectei înțelegeri a unei importante perioade din viața și opera scriitorului.

Dealtfel, contribuția criticului nu ni se pare mai puțin importantă în cercetarea esteticii și a eseisticii, capitol pe care-l sprijină pe o amplă documentație și nu o dată pe opinii personale. Alți cercetători — ca Melania Livadă, Bazil Gruia sau Al. Tănase — abordează vasta operă a scriitorului cu rezultate notabile. Alexandra In-

drieș, în *Corola de minuni a lumii* (1975), propune o interpretare stilistică a sistemului poetic a lui Lucian Blaga, iar George Gană, prin *Opera literară a lui Lucian Blaga*, încearcă, de această dată cu rezultate remarcabile, să descopere un sistem de gândire generator al întregii opere.

Filozofia lui Blaga o fost cuprinsă treptat în opera de cercetare critică. Ea a mers paralel cu acțiunea de editare sau reeditare a lucrărilor de filozofie: *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1966); *Experimentul și spiritul matematic* (1969); *Trilogia culturii* (1969; reeditare), *Despre conștiința filozofică* (1974) și recent *Opere*, vol. VII (1980), care cuprinde *Cultură și cunoștință* și *Zări și etape*; *Isvoade* (1972), eseuri, conferințe, articole; *Ceasornicul de nisip* (1973), publicistică. Numeroși filozofi s-au apropiat de opera gânditorului, împreună cu criticii literari, într-un efort conjugat de a o cerceta cu mijloacele gândirii critice actuale. D. Ghișe, Ion Ianoși, Al. Tănase, I. Lungu, Călina Mare, I. Maxim, Viorel Colțescu, H. Wald, Tudor Cățineanu, I. Mihail Popescu ș.a. au adus contribuții importante în studierea acestui sistem unic, circular al filozofiei blagiene. Deși mai stăruie, pe alocuri, rezistențe privind gândirea poetului, s-a avansat evident în domeniul esteticii și al filozofiei culturii, și în general în cercetarea filozofiei de început și în cea târzie, de după elaborarea *Trilogiilor*. Tocmai nucleul acestei filozofii a rămas încă needitat și insuficient analizat sub raport critic. Cîștigurile certe ale acestor cercetări trebuie însă să le căutăm în eliminarea unor tabu-uri și idiosincrazii, care excludeau apriori, fără o investigație științifică, sistemul de gândire blagian, zonele fertile, meditația bogată, informația cuprinzătoare a unui mare cărturar, familiarizat deopotrivă cu istoria filozofiei, a artei și literaturii, cu istoria în general, a practicilor mitice și religioase, dar și cu științele exacte, matematica și fizica, sau cu științele naturale. Se poate spune că filozofia noastră actuală a ajuns la concluzia că față de gândirea lui Blaga trebuie să se renunțe la negația totală, la ignorarea sau persiflarea neargumentată, la tratarea superficială, pe „felii“ a filozofiei lui. Deoarece, cum recunoștea un filozof, „[...] opera lui Lucian Blaga nu este numai un monument al

culturii noastre trecute. Actualitatea ei constă în patosul cu care apără destinul creator al omului împotriva oricărei tentative de a subaprecia rolul individualității, al subiectivității și al spiritualității umane în dezvoltarea culturii și civilizației.“ (Henri Wald : *O metafilosofie*, în volumul : Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofiei*, Ed. „Facla“, Timișoara, 1974, p. 17.)

Am amintit, din vasta bibliografie, o serie de lucrări mai ample, fiecare cu merite în luminarea acestei opere. Numeroase alte studii, risipite în volume eterogene sau rămase în paginile publicațiilor, ne descoperă o participare critică luxuriantă. Avem în vedere cercetările substanțiale ale lui Al. Căprariu, Valeriu Râpeanu, Aurel Rău, Ion Dodu Bălan, C. Ungureanu, Marin Mincu, Laurențiu Ulici, M. Ungheanu, Valeriu Cristea și mulți alții din generația tânără sau foarte tânără a criticii. Cercetarea descinde adesea în universul mic, spre teme și motive, spre particularități stilistice și de limbă. S-au întreprins numeroase studii comparate despre influența creației blagiene asupra operei unor autori, evidențiindu-se profunzimea acestui contact, valoarea sa formativă. Un spațiu larg este rezervat de critica actuală definirii individualității și situării acestei opere în ansamblul culturii românești, ecourile produse în culturile lumii. Asupra acestui ultim aspect, un îndreptar prețios se dovedește a fi cartografierea răspîndirii scrierilor lui Blaga în lume și comentariile, adevărate opere de exegeză, realizate de cunoscuți autori străini ca Rosa Del Conte, Mario Roques, Aprily Lajos, Ramiro Ortiz, Mario de Micheli, Antonio Banfi, Adam Puslojnič, Don Eulert ș.a., care au tradus din opera lui Blaga sau au scris despre aceasta. O mențiune aparte merită lucrarea Nicolettei Corteanu Loffredo : *Profili di estetica europea* (Roma, 1971) și cele ale lui Ladislau Gáldi : *Introducere în istoria versului românesc*, Ed. „Minerva“, București, 1971 și *Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La Prosodie de Lucian Blaga* (Budapesta, 1972), deschideri ample spre universurile blagian și românesc privite în context european.

O vastă și diversă bibliografie însoțește, așadar, opera scriitorului și a filozofului român Lucian Blaga. Departe de a reprezenta o simplă curiozitate sau o încercare de „despăgubire“, ca să amintim tot pe Iorgu Iordan, a scrii-

torilor „neglijați sau interziși“, interesul maxim pentru operă și om, fără a da semne de scădere a intensității, este indiciul cel mai sigur al valorii și al puterii ei de înfruntare asupra contemporanilor, al viabilității în timp a acestei creații. Așa cum ne arată drumurile parcurse și de alte opere și creatori spre conștiințe, marcate de lungi tatonări și căutări, receptarea critică a operei lui Blaga se realizează în acești ani sub cele mai favorabile auspicii. Editarea unei mari părți a scrierilor, ritmul în care se realizează aceasta, interesul prin nimic diminuat al exegetilor față de operă arată că a fost parcursă o etapă hotărâtoare în acumularea și în sistematizarea unui material uriaș. Toate acestea par să anunțe marile momente de sinteză monografică, la care opera și personalitatea lui Blaga, cultura românească au dreptul cu prisosință.

EMIL VASILESCU

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Antologia de față cuprinde texte critice despre opera literară, publicistică și, parțial, filozofică a lui Blaga. Profilul colecției în care apare, predominant literar, nu ne-a îngăduit o cuprindere circulară a impunătorului său edificiu filozofic, ca atare, ne-am mulțumit să trecem în sumar opiniile critice referitoare la opera de filozof al culturii și de estetician. Sîntem conștienți că prin aceasta ne-am supus unor limitări posibile a nu oferi la dimensiunea adevărată relația dintre o copleșitoare creație și reflectarea ei în critică. Am subscris însă la rigorile colecției cu speranța nedisimulată a unei mai largi reprezentări a celorlalte genuri în spațiul tipografic acordat.

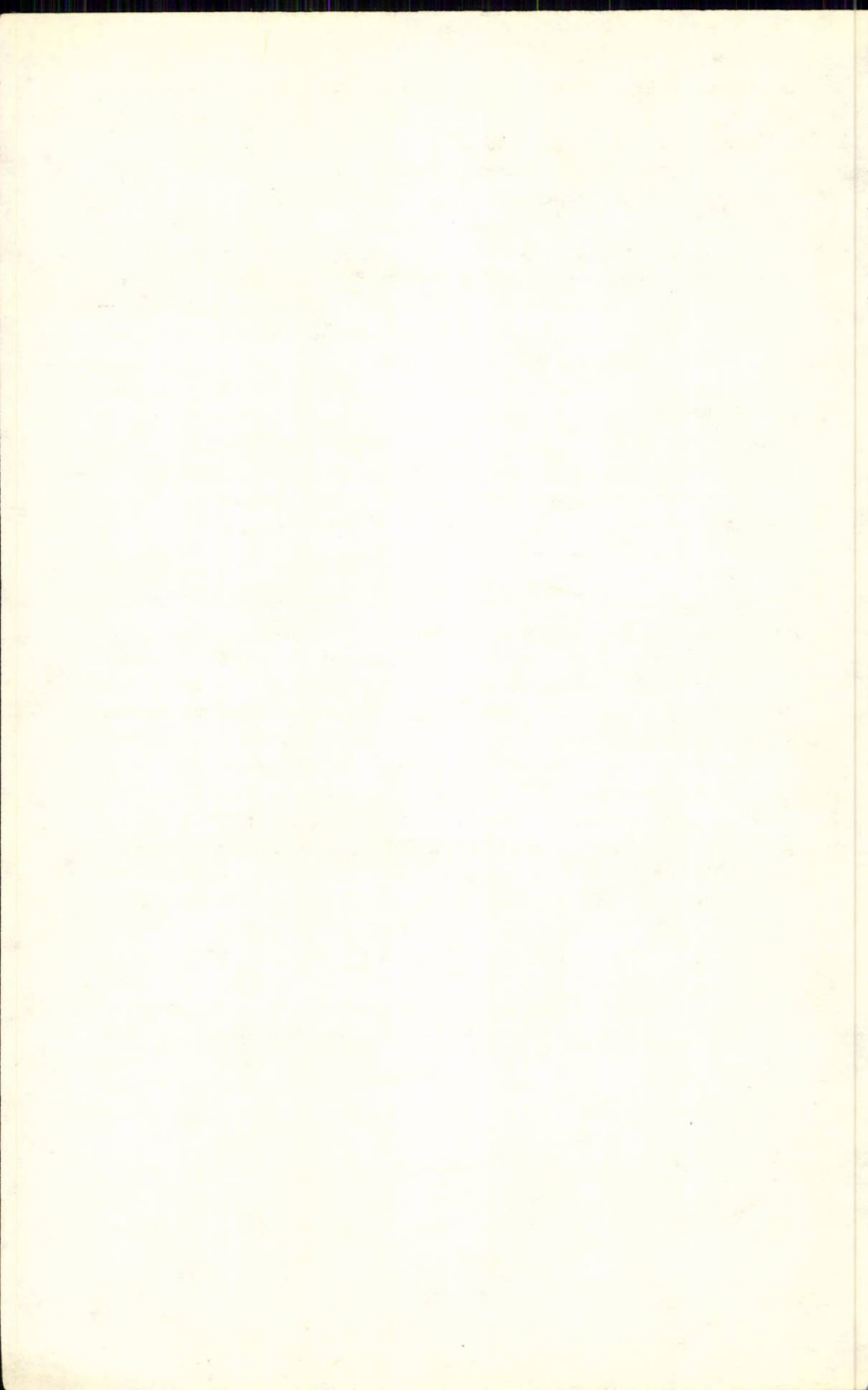
Selecția materialului a necesitat succesive operații de triere dintr-o impresionantă masă de texte. Abundența lui ne-a obligat să lăsăm afară numeroase pagini merituoase și să reținem numai pe cele incluse, convinși fiind că am făcut o alegere reprezentativă. Voința de a fi obiectivi nu ne-a părăsit nici un moment și sperăm că se reflectă în sumarul volumului care cuprinde toate generațiile de critici și istorici literari, sau de scriitori preocupați de această operă. Contemporană cu noi, creația lui Blaga a beneficiat încă de la început de o exegeză stăpînă pe mijloacele specifice și reflectate cu prisosință în substanța ei. Dacă predomină texte din imediată actualitate, opțiunea pentru ele ne-a fost impusă de caracterul mai cuprinzător, circumscris întregii opere, unei viziuni unificatoare, care se poate constitui numai în fața unei creații încheiate. Ne-a reținut atenția întotdeauna valoarea intrinsecă a comentariului și mai puțin masivitatea tomului sau numele autorului. Am păstrat totuși unele pagini (din critica interbelică) pentru a indica originea și evoluția unor termeni deveniți azi de folosință curentă. De asemenea am reținut și opiniile unor autori străini pentru latura inedită în receptarea fenomenului artistic românesc. Am

acceptat, de regulă, formula *un scriitor — un text*, excepțiile, puține, fiind justificate de calitatea unor comentarii sau de înfișetatea în afirmarea unor idei.

Disponerea materialului antologat (și a bibliografiei) s-a făcut în mari capitole pe genuri de creație, după criteriul primei publicări. Acolo unde textele au cunoscut variante, am optat pentru cele incluse în volume, considerate a exprima ultima dorință a autorului. Aceasta ni s-a impus drept soluția cea mai indicată pentru a cuprinde atât evoluția de ansamblu a receptării critice cât și treptatele clarificări și îmbogățiri ale imaginii critice în cazul fiecărui autor.

Am adoptat gruparea în capitole structurate pe mari genuri: poezie, teatru, estetică, memorialistică ș.a. din nevoia unei cuprinderi mai exacte a operei și a comentariilor în marginea ei, chiar dacă unele texte cuprind și alte zone ale creației. Unic în tot ceea ce a creat, interferența planurilor nu face decât să pună și mai clar în evidență imposibilitatea segmentării, prin extragerea unor părți din întreg sau prin ignorarea unora și dilatarea altora.

Textele antologate au fost transcrise în ortografia actuală, menținându-se doar acele particularități fonetice specifice unor autori. Versurile citate în diferitele comentarii au fost colaționate după ediția de *Opere*, Ed. „Minerva”, 1972 și puse de acord cu aceasta. Unde nu am avut la dispoziție texte tipărite recent, le-am folosit pe cele existente, cu îndreptările ortografice impuse de normele actuale. Am apelat la note de subsol numai în situații strict necesare, indicându-le cu abrevierea N.e. Am menținut, de regulă, titlurile date de autori. În cazul extraselor sau al textelor cu titluri generice (*Cuvînt înainte*, *Prefață*, de ex.), le-am înlocuit, folosind — unde ni s-a părut oportun — sintagme din paginile respective. În această situație, titlurile articolelor apar între paranteze drepte. Am redat, pe cît posibil, textele în toată întinderea lor. Uneori, în cazul studiilor de mari dimensiuni, sau al locurilor cuprinzînd repetări *ad litteram* sau ideatice, ne-am permis să excludem acele pasaje pe care le-am marcat prin [...]. Greșelile evidente de tipar le-am corectat în mod tacit.



PAGINI DE CONFESIUNE

[ROD AL LIBERTĂȚII DE GÎNDIRE]

Filozofia mea nu mi-am prezentat-o niciodată ca și cum aș fi văzut în ea un „absolut“ [...] Însumi vedeam în ea un simplu „moment“, un moment într-un proces de înflorire, ce-o visam, a filozofiei românești. Nu am acordat acestei filozofii carate „dogmatice“, dimpotrivă, la fiecare pas spuneam că este vorba ba despre un „mit“, ba despre o „teorie“, ba despre o „ipoteză“, ba despre o simplă „păreră“. Toată opera mea filozofică o puneam astfel în perspectiva unui anume „relativism“. Și dacă astăzi mai țin la ea, este încă tot în această perspectivă : țin la ea nu ca la o „dogmă“, ci ca la un rod al libertății mele de gîndire.

[*Manuscriptum*, anul VIII, nr. 3, 1977,
p. 81]

[MĂRTURII ALE IDEILOR MELE]

[...] Am scris și am publicat în viața mea zeci de cărți, sute de articole și atâtea studii. Niciodată în aceste scrieri nu m-am manifestat ca un antisemit. Dimpotrivă ! Iată mărturii ale ideilor mele : în anul 1935, în toiul mișcărilor antisemite, revista *Gîndirea* a publicat un număr întreg închinat problemei rasiale. Am colaborat și eu la acel număr cu un eseu în care prezentam rasa ca o realitate ; un eseu în care mă exprimam însă categoric împotriva oricărei discriminări spirituale cît privește rasele. Am combătut în acel eseu îndeosebi mesianismul rasial,

arătînd printre altele că rasismul național-socialist din Germania îl socot modelat după ideile despre poporul ales din Vechiul Testament. Problema raselor o puneam în sensul unei *echivalențe* a posibilităților creatoare proprii tuturor raselor. Teza mi-o sprijineam citînd, printre altele poezii de-ale pigmeilor din Africa și de-ale triburilor din Oceania. Problema rasială am expus-o pe larg în spirit *umanist*. În diversele rase vedeam produse ale naturii și ale vieții, fenomene ce ar trebui privite și îmbrățișate cu respect, evlavie și simpatie, oricînd și oriunde. Dealtfel în toate lucrările mele de filozofia culturii am încercat să prezint popoarele lumii cu culturile lor în acest spirit de largă comprehensiune.

[*Echinox*, X. nr. 6, 1978.]

[O OPERĂ DE ARTĂ DEVINE NAȚIONALĂ...]

O operă de artă nu devine „națională” prin faptul că adună în sine ca într-o căldare vrăjitoarească un cît mai mare număr de elemente etnografice. O operă de artă devine „națională” prin ritmul lăuntric, prin faptul cum tilcuiește o realitate, prin adîncă afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul care niciodată nu se dezmințe, prin anumite forme, prin dragostea invincibilă față de un anumit fel de a fi și prin ocolirea altora.

[*Zări și etape*, E.P.L., București, 1968, p. 323.]

[POET ȘI POEZIE]

E așa de greu să spui ce este poezia. Un singur lucru cert : ea este un izvor domesticit.

★

Poetul este nu atît un mînuitor, cît un mîntuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce la starea de grație.

★

Dacă creatorii de artă — poetul, pictorul, sculptorul — ar fi niște *concurenți* ai Naturii, e de presupus că de mult Natura însăși ar fi asasinat și exterminat seminția acestor oameni. Împrejurarea în sine foarte simplă că artistul există încă constituie deci o dovadă că menirea lui nu este de a face aceleași lucruri ca Natura.

★

După ce scriu o poezie, încerc pe lângă bucurie și o anume stare depresivă. De fiecare dată lupt cu impresia că este ultima poezie pe care o scriu. Această stare măsoară de fapt gradul de imprevizibilitate al creației.

★

O poezie se naște totdeauna din realități psihologice, sociale și materiale, în condiții firești, dar ea n-are nevoie să poarte pe corpul ei nici o urmă ombilicală. Ca Eva ar trebui să fie orice poezie.

★

Poezia care cuprinde elemente politice sub formă explicită poate fi judecată după criterii politice; poezia care cuprinde politicul numai sub formă implicită trebuie judecată după criterii exclusiv poetice.

[*Elanul insulei*, Ed. „Dacia”, Cluj-Napoca, 1977, p. 104, 42, 136, 195, 206, 251.]

LUCIAN BLAGA

Interviu de I. Valerian

[...] Într-o după-amiază la librăria Cartea Românească am întâlnit pe d. Lucian Blaga; cerceta cu atenție titlurile ultimelor volume apărute la raionul cărților literare și m-am gândit că interviul promis cândva poate deveni acum fapt împlinit.

Primele începuturi

— După cum știi, mi-am luat doctoratul în filozofie la Viena, cu lucrarea *Cultură și cunoștință*, pe care am tipărit-o apoi în țară. Am stat mult timp acolo, aproape cinci ani, din 1914 pînă în 1919. Cum vezi, tot timpul războiului, cînd era întreruptă legătura cu Austria. Am multe impresii de pe acea vreme, și cînd vom mai sta vreodată de vorbă poate le voi povesti.

Fiind în completă libertate, m-am format mai mult autodidact, fără a frecventa cercurile literare de acolo.

De atunci am început să însălez primele versuri. Poezii scrisesem eu și mai înainte, prin liceu, dar, după cum îți închipui, nu prea era mare lucru de ele. Adevăratul filon poetic nu l-am găsit decît la întoarcerea în țară, cînd pe deasupra crustei de studiu, formată la nemți, a inundat fondul băștinaș al ființei mele.

Ritmul contemporan

— Da, este adevărat că unii mi-au adus acuzarea că în *Poeemele luminii* se simte influența germană, mai ales Arno Holtz.

Dacă amintesc acest lucru este pentru că nu văd decît o asemănare schematică, mai mult tipografică. În fond, eu n-am avut nici o admirație pentru acest poet. El reprezintă impresionismul extrem, pe cînd eu aș putea să am pînă la un punct legătură cu expresioniștii. Dacă ar fi să-mi caut simpatiile printre poeții contemporani, mai degrabă aș aminti pe Georg Trakl, Werfel, Teodor Däubler, Rainer Maria Rilke, față de care mă apropie același ritm contemporan, spărgînd granițele vechilor formule de artă către alte orizonturi.

Tot așa de bine aș putea fi alături de literatura franceză nouă. Modernismul nu e un fenomen local, ci e o caracteristică a epocii noastre, a ritmului contemporan de viață. În acest concert, fiecare poet a adus ceva particular.

Tirania trecutului

— Poetul năzuind să dea ceva din propria-i personalitate, fără să vrea a adus din etnicul caracteristic al fiecărui popor. Acest fenomen se întîmplă în mod fatal.

Pentru mine, etnicul este fatalitate, nu este program. Oricît ai căuta să-l ocolești, el se ține după tine, făcînd parte din intimul persoanei tale. Acest etnic însă nu înseamnă numai decît folclor.

Döblin, în *Lumina polară*, deși lucrează cu multe elemente italo-grecești, deasupra tuturor predomină viziunea gotică, extazul specific rasei germane. E un caz interesant, pentru că ilustrează pînă la evidență fenomenul de care vorbim.

Cînd m-am reîntors în țară, am găsit și la noi același fenomen sincron. Am putut să-mi fac numai decît legături prietenești și de idei, mai ales la revistele *Gîndirea* și *Contemporanul*.

Arta nouă

— Poezia care-mi convine mie, deși e ultramodernă, o cred însă în anumite privințe mai tradiționalistă decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism.

Îți voi lua un exemplu din artele plastice: Brâncuși. Acest artist reia o tradiție cu mult mai veche decît așa-zisa sculptură tradiționalistă, înnodînd firul cu fondul nostru primitiv bizantin.

Pentru această artă sînt și eu. Aș spune, pentru un fel de tradiționalism metafizic, trecînd peste, dacă vrei, trecutul apropiat și făcînd legătura cu elemente mai primare ale fondului nostru sufletesc.

Istoria face salturi

— Mă întrebă dacă ruperea cu trecutul imediat nu e un salt prea mare? Nu. Fiindcă istoria face neconținut asemenea salturi. Depănarea istoriei nu este o serie de fapte logice, istoria face salturi alogice. Există o întoarcere fără a fi o repetiție. Istoria este o creatoare, întrucînd, ciclică de stiluri.

În fond este inexplicabil cum apare un stil de viață. Pentru mine există un progres de-a lungul istoriei; fiecare stil reprezintă ceva unic, incomparabil cu stadiul

premergător, dar poate cu unele afinități în alte vremuri de mult trecute.

După ce criterii judeci totuși o operă de artă ? Opera de artă o judeci immanent în cadrul stilului de viață în care a apărut.

— Lucrez la un studiu *Daimonion*¹, din care am publicat fragmente în *Universul literar* și, paralel cu activitatea științifică, scriu și teatru pentru care mă pasionez din ce în ce mai mult, dovadă că am dat cinci piese pînă acum și mai am una în lucru.

Poetul vorbește potolit, cu pauze între răspunsuri. Întrebările pătrund nude și se întorc înveșmîntate în lucruri de preț. Au trecut ani de la *Poemele luminii*, ce ne-au încîntat tinerețea, și de atunci volumele ce au urmat s-au așezat într-adevăr ca niște pietre la temelia „templului” ce și l-a visat și acum îl ridică tot mai sus.

[*Viața literară*, an I, nr. 21, oct. 1926.
Reprodus după *Cu scriitorii prin veac*.
E.P.L., București, 1967, p. 54—58.]

ELOGIUL SATULUI ROMÂNESC

Am fost învrednicit de înalta cinste de a fi ales membru al acestei ilustre instituții într-un moment cînd s-a procedat la o lărgire a cadrelor academice, lărgire cerută, dacă nu mă înșel, de sporul spiritual al țării. Ales fără înaintaș, ivirea mea aici între domniile-voastre are oarecum aspectul unei generări spontane. Trebuie să recunosc că împrejurarea aceasta mă stînjenește puțin, deoarece îmi răpește posibilitatea și norocul, date pînă acum în chip de la sine înțeles, de a face, intrînd sub această cupolă, elogiul unui nemuritor dispărut trupește, dar care n-a încetat să fie prezent, grație înfăptuirilor de o viață. Vă rog să-mi acordați totuși, potrivit obiceiului sator-

¹ *Daimonion*, Editura Revistei Societatea de Mîine, Cluj, 1930. Lucrare de filozofie despre „demonism” formată din cinci capitole: I. *Demonicul în gîndirea mitică*; II. *Demonicul ca triplă realitate: metafizică, istorică, psihologică*; III. *Demonicul, arta, cultura*; IV. *Încercare de sistematizare*; V. *Demonicul în filozofia contemporană*. (N.ed.).

nicit, dreptul nescăzut de a face astăzi, aici, elogiul unei alte nemuritoare prezențe, care n-a ocupat nici un scaun în această nobilă incintă. Prezența nemuritoare, la care mă refer, nu e legată de nici un nume, nu rîvnește la nici o laudă, și e răspîndită în spațiul din preajma noastră, cît ține întinderea împărătească a țării. Vreau să vorbesc despre singura prezență vie încă, deși nemuritoare, nemuritoare deși așa de terestră, despre unanimitatea noastră înaintaș fără de nume, despre : satul românesc.

N-aș putea rosti cuvîntul că aș fi făcut vreodată cercetări tocmai sistematice și cu stricte intenții monografice cu privire la satul românesc. Satul trăiește în mine într-un fel mai palpitant, ca experiență vie. Sînt fiu de preot — toată copilăria, o fantastic de lungă copilărie, adolescența, înția tinerețe pînă la vîrsta de douăzeci și atîția ani, le-am petrecut, cu întreruperi impuse de nomadismul sezonier al școlarului, la sat, sau în nemijlocită apropiere, în orice caz în necurmat contact cu satul natal. Sufletul, în straturile cele mai ascunse ale sale, mi s-a format deci sub înrîurirea acelor puteri anonime, pe cari cu un termen cam pedant m-am obișnuit să le numesc „determinante stilistice“ ale vieții colective. Ceea ce școala românească sau străină au adăugat, cred că n-a putut să altereze prea mult o substanță sufletească modelată după niște tipare cu atît mai efective, cu cît se impuneau mai inconștient și mai neîntrerupt. Școala felurită, a noastră și uneori mai puțin a noastră, mi-a înlesnit doar distanțarea contemplativă, care mi-a îngăduit să vorbesc cu oarecare luciditate despre realitatea sufletească a satului și despre tiparele ei. Voi vorbi prin urmare despre satul românesc, nu ca un specialist, care și-a potrivit în prealabil metodele în laborator și pornește pe urmă să examineze pe din afară un fenomen. Voi vorbi despre satul românesc din amintire trăită și făcînd oarecum parte din fenomen. Voi încerca în puține cuvinte să actualizez mai ales ceea ce copilul știe despre sat și despre orizonturile acestuia. Copilăria petrecută la sat mi se pare singura mare copilărie. Cine nu privește în urma sa peste o asemenea copilărie, mi se pare aproape un condamnat al vieții (cer scuze tuturor citadinilor de față, pentru această afirmație !). Copilăria și satul se întregesc reciproc alcătuiind un întreg inseparabil. S-ar putea vorbi chiar despre o simbioză între copilărie și sat,

o simbioză datorită căreia fiecare din părți se alege cu un câștig. Căci, pe cât de adevărat e că mediul cel mai potrivit și cel mai fecund al copilăriei e satul, pe atât de adevărat e că și satul la rîndul lui își găsește suprema înflorire în sufletul copilului. Există un apogeu exuberant, involt și baroc, al copilăriei, care nu poate fi atins decît în lumea satului, și există de altă parte aspecte tainice, orizonturi și structuri secrete ale satului, cari nu pot fi sesizate decît în copilărie. Cert lucru, pentru a afla ceva despre viața satului și despre prelungirile ei cosmice, e greșit să iscodești sufletul țăranului matur cu zarea retezată de nevoile vieții, de mizeriile și de cele o sută de porunci ale zilei. Pentru a-ți tăia drum spre plenitudinea vieții de sat trebuie să cobori în sufletul copilului. Copilăria e dealtfel vîrsta sensibilității metafizice prin excelență. Și satul, ca zăriște integrală, are nevoie de această sensibilitate pentru a fi cuprins în ceea ce cu adevărat este. [...] Satul există în conștiința copilului ca o lume, ca unica lume mult mai complex alcătuită și cu alte zări, mai vaste, decît le poate avea un mare oraș, sau metropolă, pentru copiii săi. Atingem cu aceasta deosebirea esențială dintre „sat“ și „oraș“. Satul nu este situat într-o geografie pur materială și în rețeaua determinantelor mecanice ale spațiului, ca orașul; pentru propria sa conștiință satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic. Aceasta este conștiința latentă a satului, despre sine însuși. Îndrăznesc să fac afirmația, fiindcă așa e înțeles și trăit satul, în apogeul copilăriei, vîrsta care singură posedă perfectă afinitate cu modul existențial al satului. [...]

Îmi iau voie să evoc o conversație între copii — nu inventată pentru a broda literatură pe marginea ei. Reproduc conversația de pe discul de ceară al celei mai fidele memorii. Nu aveam mai mult de șapte ani. Eram vreo cinci băieți, toți cam de aceeași vîrstă; stam în cerc calmi, în mijlocul uliței, pe înserate. Nu mai știu în ce legătură s-a întîmplat ca unul să arunce întrebarea: „Cum o fi cînd ești mort?“ Unul dintre noi a răspuns neîntîrziat, ca iluminat: „Mort trebuie să fie ca și viu. E așa că nici nu știi că ești mort. Noi bunăoară stăm aici

în cerc și vorbim, dar poate că suntem morți, numai că nu ne dăm seama“. Încă o dată — scena s-a petrecut întocmai. N-am împodobit-o cu nici un detaliu imaginar. Mi-aduc desăvârșit de bine aminte și de fiorul încercat în fața prăpăstioasei perspective deschise prin răspunsul acelui băiat. Era acel cutremur, ce-l încerci în copilărie, ca și mai târziu, când calci prin preajma ultimului hotar. O fetiță, prietenă de joacă, se cățara în prunii cimitirului, crescuți pe morminte. Spunea sărind, că vrea să vadă ce „gust au morții“, și încerca prunele. Când mușca dintr-o prună amară, spunea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost rău. Când nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om bun. Iată concepții, viziuni, presimțiri, care cresc în chip firesc chiar în imaginația copiilor în lumea satului. Îmi amintesc foarte bine cum ieșeam câteodată seara în ogradă. În beznă zăream dintr-o dată Calea laptelui și stelele, ca ciorchinii grei și mari, coborîte pînă aproape de acoperișele de paie. Priveliștea era copleșitoare ; sub impresia ei trăiam în credința că într-adevăr noaptea stelele coboară pînă aproape în sat, participînd într-un fel la viața oamenilor și ascultîndu-le răsuflarea în somn. Sunt aici în joc sentimente și vedenii nealterate de nici un act al rațiunii și de nici o cosmologie învățată și acceptată de-a gata. Iată experiențe vii, care leagă cerul de pămînt, care fac o punte între viață și moarte, și amestecă stihiele după o logică primară, căreia anevoie i te poți sustrage și care mi se pare cu neputință în altă parte, decît în mediul înțeles și trăit ca o „lume“, a satului.

Fiecare sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii, cum optic fiecare om se plasează pe sine de asemeni în centrul lumii. Numai așa se explică orizonturile vaste ale creației populare în poezie, în artă, în credință, acea trăire care participă la totul, siguranța fără greș a creației, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe, implicațiile de infinită rezonanță și însăși spontaneitatea neistovită. Omul satului, întrucît izbutește să se mențină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăiește din întregul unei lumi — pentru acest întreg ; el se găsește în raport de supremă intimitate cu totalul și într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine și revelări cu acesta. [...]

Faptele și întâmplările se prelungesc pentru omul de la sat într-o imaginație mitică permanent disponibilă. Nimic mai prompt decât reacțiunea mitică a săteanului. Or, mitul implică totdeauna semnificații liminare și prin aceasta o raportare la întregul unei lumi.

Despre satul românesc (cunosc mai ales satele ardelenești) se poate în genere afirma, fără de vreo restricție esențială, că mai păstrează ca structură spirituală aspecte de natura acelora despre care tocmai vorbim. Îmi pot foarte bine închipui că, pînă mai acu vreo sută și ceva de ani, satele românești să fi reprezentat de fapt, pentru oamenii de toate vîrstele, ceea ce ele astăzi mai reprezintă doar pentru copii. Desigur că pe urma contactului diformant, direct și indirect, cu civilizația timpului, satul românesc s-a depărtat și el, cîteodată chiar destul de penibil, de definiția a cărei circumscriere o încercăm. Nu e mai puțin adevărat însă că, în toate ținuturile românești, mai poți să găsești și astăzi sate care amintesc ca structură sufletească „satul-idee”. „Satul-idee” este satul care se socotește pe sine însuși „centrul lumii”, și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit. [...]

Am încercat în studiile mele de filosofia culturii să pun în relief aspectele sau categoriile stilistice ale vieții și ale duhului nostru popular. Nu voi repeta aici ce am spus în acele studii despre „matca stilistică” a culturii noastre. Voi întregi doar punctele de vedere puse în evidență cu cîteva observații. Satul românesc, în ciuda sărăciei și a tuturor neajunsurilor cuibărite în el prin vitregă colaborare a secolelor, se învrednicește în excepțională măsură de epitetul autenticității. Mai precis, între nenumăratele sate românești găsim atîtea și atîtea așezări, care realizează ca structură sufletească întocmai termenii definiției pe care o acordăm satului. Satul ca așezare de oameni, colectiv cuprins în formele interioare ale unei matrici stilistice, poartă pecetea unei unități și are caracterul unui centru de cristalizare cu raze întinse spre a organiza în jurul său un cosmos. Cosmocentrismul satului nu trebuie înțeles însă ca o grotescă trăsătură de megalomanie colectivă, ci ca o particularitate, ce derivă dintr-o supremă rodnică naivitate. Fiecare sat își are sub acest unghi mîndria sa, care-l împinge spre o diferențiere de celelalte sate învecinate sau mai depăr-

tate. Satele nu țin să se conformeze toate la rînduilele unuia singur. În port, în obiceiuri, în cîntec, fiecare sat ține la autonomia și la aureola sa. Instinctul de imitație, căruia o anume sociologie i-a acordat un rol cu totul exagerat în viața umană, nu depășește decît foarte diminuat și foarte sever controlat pietrele de hotar ale colectivității unui sat. [...] Fiecare sat, care se respectă ca atare, există pentru sine în centrul unei lumi, și are frumoasa mîndrie de a fi puțin mai altfel decît toate celelalte. Fiecare sat vrea să rămînă el însuși, nu vrea să dicteze celorlalte nici gustul, nici reguli de comportare. Se constată o oarecare aristocratică distanțare, dar cîtuși de puțin afișată ca atare, între sat și sat. Acest mod, de a-și înțelege existența, aduce cu sine și stîrnește acea varietate de aspecte în cadrul unuia și aceluiași stil, vast răspîndit pe cîte o întreagă țară, varietate pe care o ilustrează așa de minunat diversele „țări românești“.

Fac elogiul satului românesc, creatorul și păstrătorul culturii populare, purtătorul matricei noastre stilistice. Să nu se creadă însă că, dînd grai unei încîntări, aș dori să rostesc, cu ochuri, dorința de a ne menține pentru totdeauna în cadrul realizărilor sătești. Îmi refuz asemenea sugestii sau îndemnuri. De o sută de ani și mai bine ne străduim toți intelectualii, pe o linie mereu înălțată, să creem, într-o epocă de tragice răspîntii, o cultură românească majoră. Strădaniile merg paralel cu procesul emancipării noastre politice, cu acela al formării statului și al întregirii neamului. [...]

Aș dori ca acest elogiu al satului românesc să nu fie înțeles ca un îndemn de atașare definitivă la folclor și ca o îndrumare necondiționată spre rosturi sătești. Cultura majoră *nu repetă* cultura minoră, ci o *sublimează*, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o *monumentalizează* potrivit unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi lăuntrice. O cultură majoră nu se stîrnește prin imitarea programatică a culturii minore. Nu prin imitarea cu orice preț a creațiilor populare vom face saltul de atîtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însuflețim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de întruchipări ca atare. Nu cultura minoră dă naștere culturii majore, ci amîndouă sunt produse de una și aceeași matrice stilistică. Să iubim și să admirăm cultura popu-

lară, dar mai presus de toate să luăm contactul, dacă se poate, cu centrul ei generator, binecuvîntat și rodnic ca stratul mumelor.

[Academia Română, Discursuri de recepțiune, LXXI, 5 iunie 1937. Reprodus după *Isvoade*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 33—48.]

[UN MOMENT ISTORIC]

Pentru marea, istorica adunare națională de la Alba-Iulia unde s-a hotărît alipirea Transilvaniei la patria-mumă n-a fost nevoie de o deosebită pregătire a opiniei publice. Pregătirea se făcuse vreme de sute de ani. În dimineața zilei de 1 decembrie, ca la un semnal, lumea românească a purces spre Alba-Iulia (spre Bălgrad, cum îi spuneam noi, cu vechiul nume), pe jos și cu căruțele. Am renunțat la călătoria cu trenul, căci pînă la Alba-Iulia nu erau decît 16 km. Era o dimineață rece de iarnă. Respirația se întrupa în vizibile cristale. Pe o parte a șoselei ce ducea spre Alba-Iulia, scîrțîind prin făgașele zăpezii, căruțele românești, buchete de cîntece de bucurie, alcătuiind un singur șir, iar pe cealaltă parte se retrăgea în aceeași direcție armata germană, ce venea din România, tun după tun, ca niște pumni strînși ai tăcerii. [...]

La Alba-Iulia nu mi-am putut face loc în sala adunării. Lionel, care era în delegație, a intrat. Am renunțat c-o strîngere de inimă și mă consolam cu speranța că voi afla de la fratele meu cuvînt despre toate. Aveam în schimb avantajul de a putea colinda din loc în loc, toată ziua, pe cîmpul unde se aduna poporul. Era o roire de necrezut. Pe cîmp se înălțau, ici-colo, tribunele de unde oratorii vorbeau nației. Pe vremea aceea nu erau microfoane, încît oratorii, cu glas prea mic pentru atîta lume, treceau, pentru multiplicarea ecoului, de la o tribună la alta. În ziua aceea am cunoscut ce înseamnă entuziasmul național, sincer, spontan, irezistibil, organic, masiv. Era ceva ce te făcea să uiți totul, chiar și stîngăcia și totala lipsă de rutină a oratorilor de la tribună.

lară, dar mai presus de toate să luăm contactul, dacă se poate, cu centrul ei generator, binecuvîntat și rodnic ca stratul mumelor.

[Academia Română, Discursuri de recepțiune, LXXI, 5 iunie 1937. Reprodus după *Isovoade*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 33—48.]

[UN MOMENT ISTORIC]

Pentru marea, istorica adunare națională de la Alba-Iulia unde s-a hotărît alipirea Transilvaniei la patria-mumă n-a fost nevoie de o deosebită pregătire a opiniei publice. Pregătirea se făcuse vreme de sute de ani. În dimineața zilei de 1 decembrie, ca la un semnal, lumea românească a purces spre Alba-Iulia (spre Bălgrad, cum îi spuneam noi, cu vechiul nume), pe jos și cu căruțele. Am renunțat la călătoria cu trenul, căci pînă la Alba-Iulia nu erau decît 16 km. Era o dimineață rece de iarnă. Respirația se întrupa în vizibile cristale. Pe o parte a șoselei ce ducea spre Alba-Iulia, scîrțîind prin făgașele zăpezii, căruțele românești, buchete de cîntece de bucurie, alcătuiind un singur șir, iar pe cealaltă parte se retrăgea în aceeași direcție armata germană, ce venea din România, tun după tun, ca niște pumni strînși ai tăcerii. [...]

La Alba-Iulia nu mi-am putut face loc în sala adunării. Lionel, care era în delegație, a intrat. Am renunțat c-o strîngere de inimă și mă consolam cu speranța că voi afla de la fratele meu cuvînt despre toate. Aveam în schimb avantajul de a putea colinda din loc în loc, toată ziua, pe cîmpul unde se aduna poporul. Era o roire de necrezut. Pe cîmp se înălțau, ici-colo, tribunele de unde oratorii vorbeau nației. Pe vremea aceea nu erau microfoane, încît oratorii, cu glas prea mic pentru atîta lume, treceau, pentru multiplicarea ecoului, de la o tribună la alta. În ziua aceea am cunoscut ce înseamnă entuziasmul național, sincer, spontan, irezistibil, organic, masiv. Era ceva ce te făcea să uiți totul, chiar și stîngăcia și totala lipsă de rutină a oratorilor de la tribună.

Seara, în timp ce ne întorceam, cu aceeași trăsură de la Sebeș, atît eu cît și fratele meu ne simțeam purtați de conștiința că „pusesem temeiurile unui alt Timp“, cu toate că n-am făcut decît să „participăm“, tăcuți și insignifianți, la un act ce se realiza prin puterea destinului. Faptul de la răscrucea zilei, cu tăria și atmosfera sa, ne comunica o conștiință istorică.

[Fragment. *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Ed. Tineretului, București, 1965. Reprodus din ediția apărută la Ed. Eminescu, București, 1973, p. 199—200.]

ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Cele mai multe dintre tălmăcirile adunate în culegerea de față s-au alcătuit, cu scurte sau mai mari întreruperi, în cursul anilor, începînd cam din 1943, cînd băteau încă tunurile războiului. Transpunerile se datoresc exclusiv entuziasmului cu care sufletul meu a răspuns izvoarelor ce le aveam în față.

N-am intenționat să dau, cu această culegere, o antologie a poeziei lirice universale. Citind și recitind stihuri cîntate în vechiul Egipt, în antichitatea greacă sau chineză, în pădurile negre din străfundurile Africei, sub cerul italic sau galic, s-a ivit în mine dorința arzătoare de a anexa și de a asimila graiului nostru o seamă de poezii, dintre cele mai frumoase, ale literaturii universale. Nu m-a interesat numărul. M-au interesat doar caratele.

Ambiția mea nu s-a îndreptat nici spre sistem, nici spre docte prezentări complete. Am spicuit prin autori și prin antologii străine, cum am putut și pe unde am putut. Am utilizat în vederea transpunerii atît texte în limba de obîrșie, cît și traduceri în alte limbi, cînd limba originalelor îmi era cu totul necunoscută.

Traducînd — mi-am domolit o aprigă sete. Traducînd — m-am îmbogățit cu o experiență. Doream să văd în ce măsură poezia poate fi trecută dintr-un grai într-altul. Traducînd — m-am simțit crescînd. Căci m-am ostenit numai cu poezii ce mi-au stîrnit incînta-

rea și care, prin tălmăcire, puteau să devină într-un fel ale mele, ale noastre, ale românilor.

Cluj, 20 noiembrie, 1956

[*Din lirica universală*, E.S.P.L.A., București, 1957.]

PROBLEME ȘI PERSPECTIVE LITERARE

Citesc în presă dări de seamă despre ședința plenară lărgită a Comitetului Uniunii Scriitorilor, care s-a ținut recent în Capitală. În cadrul ședinței a fost prezentat raportul cu privire la situația literaturii noastre, pe anul 1959, și cu privire la perspectivele ei de dezvoltare. Citirea raportului a fost urmată de ample dezbateri în legătură cu multiplele, foarte variate aspecte și probleme ale vieții noastre literare. Atît din raport, cît și din dezbateri se desprinde impresia clară, de ansamblu, că scriitorii noștri sînt tot mai adînc pătrunși de convingerea că, prin orientările ei, creația literară trebuie să fie legată de viața poporului și de solul Patriei. Vreau să-mi alătur și eu glasul la al acelora care sprijină această înjghebare de conștiință. Legătura strînsă, nu numai de orientare, dar oarecum de ființă între creație și viața înțeleasă în toată adîncimea ei, a poporului, rămîne învederat cea mai solidă garanție atît pentru continuitatea, cît și pentru noutatea creației. Aceeași legătură asigură, mai mult decît orice, și substanța literaturii. Spun aceasta nu numai ca un cetățean loial al Patriei așezate pe temelii noi, ci și ca unul care urmăresc cu luare-aminte repercusiunile, ce le-au avut în viața ce palpită pe meleagurile țării răsturnările de orînduire socială din ultimii 15 ani. Răsturnările și eforturile de construcție.

S-au înfăptuit în acești ani în țara noastră, în toate sectoarele activității, și îndeosebi în acelea care sînt legate de ideea colectivului uman și de interesele într-adevăr obștești, în industrie, în agricultură, în construcția de clădiri și de uzine, în învățămînt, în știință, impresionante, mari progrese. Acestea nu mai sînt o chestiune de apreciere pe scara aproximațiilor, ci de constatare pur și simplu, pe scară matematic controla-

bilă. Izbinzile sînt o evidență a tuturor simțurilor. Le vezi, le auzi, le pipăi. S-a pornit un fluviu; cota apelor o poți citi de pe țarm. O muncă vibrînd în toate sectoarele ei de nota inedită a trepidației de uzină se desfășoară în toate cîmpurile de activitate, ce s-au deschis brațelor și spiritului. Desțelenirea humei sociale atrage după sine apariția unor noi tipare de viață. S-ar spune că preocupările oamenilor, profesiunile au dobîndit în ultimii ani o înfățișare mai inginerească decît au avut-o pînă la încheierea celui de al doilea război mondial. Situația rezultînd din marile prefaceri stîrnește dibuiri și îndrăzneli, promovează frămintări, pasiuni și nebănuite elanuri. Scriitorilor li se pun, și lor, mereu alte și alte probleme. Dar ei pot găsi, de la o zi la alta, nenumărate prilejuri de inspirație pentru creațiile lor, în chiar actualitatea cotidiană, din care parcă faptul divers a dispărut ca să facă loc umanului de largă semnificație.

S-au relevat în ședințele Uniunii Scriitorilor realizările recente ale scrisului românesc, acestea fiind supuse unor analize în perspectiva reușitei și a neajunsurilor. S-a subliniat îndeosebi că proza și poezia trebuie să aspire spre o tot mai înaltă calitate. Nu cred că s-a vorbit îndeajuns despre un mijloc de îmbunătățire calitativă a literaturii originale, pe care însuși regimul de democrație populară din republica noastră îl pune cu largă generozitate la dispoziția noilor generații de scriitori. Să mi se dea voie să spun un cuvînt mai apăsător despre eficacitatea mijlocului educativ la care fac aluzie. Mă refer anume la traduceri din clasicii literaturii universale care au apărut în ultimii ani. Din operele acestor clasici ai literaturii universale, tinerii scriitori pot să-și însușească cele mai importante secrete care duc la măiestria artistică.

În adolescență și mai tîrziu am fost mereu urmărit de regretul că literatura noastră nu era și o oglindă a acelei universale. Constatam cu admirație și, recunosc, cu oareșicare pismă că în limba rusă sau germană, sau chiar în cea maghiară, există un asemenea „univers“. De la înființarea editurilor de stat s-a produs, însă, și la noi, pe linia împămîntenirii literei universale, o mirabilă, încîntătoare cotitură. Fapta, ce nu poate fi îndeajuns elogiată, se datorește impetuoaselor inițiative culturale ale regimului. Ca una din cele mai de seamă rea-

lizări ale regimului de democrație populară din republica noastră, în domeniul scrisului, socot faptul că astăzi ne putem mindri cu o literatură universală mutată în casa noastră.

Cel mai îmbucurător efect al acestei prodigioase activități de transpunere dintr-o limbă în alta, nădăjduiesc să fie ridicarea conștiinței literare a noilor generații de scriitori. Tinerilor scriitori români li se deschide înția oară posibilitatea de a-și încerca puterile țintind la o comparație cu ale fraților lor de alte graiuri, din alte părți ale globului. Unitatea de măsură, cu care scriitorii români își vor măsura propriile produse literare, a crescut de la proporții provinciale la proporții intercontinentale.

[Contemporanul, 29 aprilie 1960.]

PACE ȘI CREAȚIE

[...] Toți creatorii de cultură și civilizație, care au luciditatea deplină a chemării lor, sunt iubitori de pace, căci pacea este suprema condiție a creației. Cîteva sute de ani înainte de era noastră, Bacchylide, liric grec, un rival întru poezie al lui Pindar, a cărui măiestrie el n-o ajunge, dar pe care îl întrece prin grație, slăvea pacea în cuvinte ce nu se mai uită. „Mărețe lucrări naște pacea, flori, belșug de artă gureșă și dulce. În flăcări de aur s-aprinde pe altare de marmoră, pentru zei, carnea cornutelor și a mieilor linoși. Junețea cugetă la lupte de arenă și visează la fluier și la hore. Pe chinga scutului își țese păianjenul pînza. Iar lancea și spada sunt măcinate de rugină. A amuțit trompeta de aramă... Serbări senine înfloresc pe uliți și arde cîntecul slăvind frumusețea.“

Vreo două mii și cinci sute de ani au trecut de cînd Bacchylide a cîntat în asemenea cuvinte pacea, o pace patriarhală, fertilă, solară, molcomă și fără echivoc. Plugul, cînd ară, mai scrie și astăzi în țărnă cuvinte blînde ca „holdă“, „boabe de griu“, „piine“. Vîrsta noastră e totuși alta. Simbolurile noastre diferă în mare parte de ale poetului din antichitate. Ele sunt culese din mai cruntă sau mai înălțătoare experiență și exprimă aspi-

rații ce nu le putea avea cel ce contempla chinga scutului. Trăim în vîrsta tehnicei cosmice cu inima amenințată de apocalipsul atomic. Avem totuși speranța că acest apocalips nu va avea loc.

Stihuitorii de astăzi pot cînta pacea numai din fierbinte, incandescentă dorință, și ca o izbîndă a zilei de mîine. Mărturisesc că aș dori să văd o zi în care păianjenul să-și țeară pînza peste toate tancurile de pretutindeni, iar rugina să acopere toate bombele cu hidrogen de pretutindeni. Și aș dori să vină o zi în care rachetele, în loc de a purta virtual spectrul morții peste mări și continente, să apuce mai degrabă pe drumuri de azur ca vestitoare ale geniului uman ; să se ducă pe urmele închipuirii și să se întoarcă. Să se ducă și să se întoarcă pentru a ne povesti ce au văzut pe planeta Marte.

[*Tribuna*, an IV, nr. 38, 23 sept. 1960,
p. 1. Reprodus după *Isvoade*, Ed. Minerva, București 1972, p. 241—242.]

MEMORIAL

I. AGÂRBICEANU

LA ADORMIREA LUI LUCIAN BLAGA¹

Cu greutatea ce parcă se ridică dintr-o rană adîncă mă apropiu să-ți spun un cuvînt de bun rămas. Cînd mă gîndesc cu cită bucurie și entuziasm salutăm apariția ta în literatura română înainte cu patruzeci și doi de ani, cînd apăruseră întiile tale tipărituri la Orăștie²: *Poemele luminii* și *Pietre pentru templul meu*. Eram atunci, în martie 1919, director la primul cotidian ardelean apărut în România mare, la *Patria* din Sibiu, și încălcasem tradiția presei ardelene, publicînd ca articol prim aprecierile pe care le făceam celor două volume ale tale. Nu m-am gîndit să supăr pe cineva, dar patronii ziarului mi-au dat de știre că o „critică” apreciere literară nu poate fi potrivită ca articol prim într-un ziar politic, și încă unul de partid! Totuși, eu știam că tradiția acestor ziare a fost încălcată încă o dată de Vasile Goldiș, care a scris o entuziastă apreciere a primului volum de poezii a[l] lui Octavian Goga, publicînd-o în loc de articol prim al ziarului *Tribuna* din Arad, sub titlul *Cîntare pătîmirii noastre*.

Adevărat că eu nu m-am gîndit nici la acest antecesor, ci am lucrat cum am simțit atunci: cele două volume aduceau dovezile unui nou și mare talent la ivirea căruia trebuia să se bucure toată suflarea din România mare.

¹ Primul titlu a fost: *Despărțirea* (șters și înlocuit cu: *La adormirea lui Lucian Blaga*) (N. rev.).

² În realitate, ambele volume au văzut lumina tiparului la Sibiu, la „Biroul de imprimate Cosînzeana” (N. rev.).

Ți-am povestit ulterior toată pățania mea cu plasarea în loc de frunte a articolului care, după cum îmi aduc aminte, era intitulat simplu : *Lucian Blaga*...

Cine s-ar fi gândit atunci că voi ajunge, după patruzeci și doi de ani, să-ți spun un cuvânt și la despărțirea ta de acest veac, „al muritorilor“, plin de patimile și răutățile muritorilor ?

Nu mi s-a dat în patru decenii să mă sfiesc de prima mea apreciere : „talentul“, marele tău talent a crescut, s-a dezvoltat mereu, atît în literatura pură — poezie și dramă —, cît și în operele de gîndire.

Pe simțirea și gîndirea omului nimeni nu poate fi stăpîn decît el însuși în marginile talentului sau genului său, cîtă vreme creația lui artistică nu poate ajunge primejdioasă umanității, ci o sporește.

În prima mea apreciere asupra creației tale eram în-suflețit de gîndul că vei [aduce note și nivel mai înalt] ridica la nivel mai înalt poezia scriitorilor ardeleni și vei fi întîiul cugetător sistematic într-o provincie care pînă atunci nu dăduse nici un filosof. Că vei bate înălțimi care se cuveneau acum spiritului românesc din țara unită...

Și versurile tale au fost mereu grele de gînd, iar lucrările tale filosofice alcătuiesc sisteme de cugetări, cărora n-ai mai ajuns să le dai forma definitivă. După cum ai spus tu singur mai tîrziu :

Salută tu — anul ! — Lărgeste-ți ființa și peste cea margine cruntă³ care te curmă.

Vezi, pulberea pragului ține de tine
la fel ca și sfera și luna, din urmă.

Sporește-ți cîntarea precum se cuvine,
dă ceasului înțelepciunea ce-o ai...⁴

Așa ai și făcut în creația ta, sporită din an în an.

Greu urcam scările clinice în care te zăvorîse o suferință trupească venită pe neașteptate, dar care nu s-a mai îndurat să te lase din ghiarele ei...

³ În volumul *Nebănuitele trepte* — Crudă (N. rev.).

⁴ Din poezia *Monolog*, care deschide volumul *Nebănuitele trepte*. Editura „Dacia Traiană“, S. A. Sibiu, 1943, pp. 4—5 (N. rev.).

Lumea nu se mira că nu te mai vede în lunile cît ți-ai purtat mucenicia. Nu te-ai îmbulzit niciodată să te vadă, iar în ultimele aproape două decenii [...] ne-ai dat într-o superioară traducere pe *Faust* și volumul *Din lirica universală*, care, dacă n-ai fi scris nici o poezie originală, ar sta dovada marelui tău talent poetic...

Văzîndu-te în chilioara în care îndurai cuminte și gînditor năpasta ce se abătu asupra ta, m-am gîndit la o poezie a ta apărută numai în decembrie trecut în revista *Steaua*, pe care o putem tîlmăci drept mare părere de rău pentru tot ce-i frumos și trecător în lume, și deci și pentru tine, *Odă unei fete*⁵:

Precum un ulcior
pe roata olarilor
subt pavăza lărilor
crești, sveltă, ușor.

Răgazuri nu-ți iei ?
Îngăduie timpului
să pună temei
vieții și nimbului !

Virtuți pămîntești
aduni ca o rodie,
mereu te-mplinești
subt unica zodie.

Să nu răsfoiești
prea repede filele
frumseții ce ești.
Te bucore — zilele !

Să nu treacă prin lume prea repede tot ce este frumos și bun ! Literatura românească ar fi fost bucuroasă să mai adune încă file nouă la creația ta poetică, înainte de a răsfoi pe cele scrise !

Ca, de pildă, pe acestea, apărute în același număr din *Steaua* din decembrie 1960, din *Cerbul* :

De sete ars, cum tremură în totul —
ajuns la iezer — cerbul ! Dar abia
atinge apa mulcomă cu botul.

Din luciul albastrui⁶, precum e fierul,
sorbînd, cu grije-alege, parc-ar vrea
să bea ușor, din apă, numai cerul.

Cum te vîd în liniștea de veci acum, parcă-mi vine să-ți spun cît de mult ți se potrivesc cuvintele din *Autoportret* :

⁵ În ediția 1966, îngrijită de George Ivașcu, titlul e : *Mică odă unei fete*. Versul 3 ocupă aici locul 4 (N. rev.).

⁶ În ediția 1966 : *albastru* (N. rev.).

Lucian Blaga e mut ca o lebădă,
în patria sa
zăpada făpturii ține loc de cuvânt
sufletul lui e în căutare
în mută, seculară căutare,
de totdeauna
și pînă la cele de pe⁷ urmă hotare.

Cluj, 7 mai 1961

[*Manuscriptum*, an III, nr. 4 (9), 1972,
p. 180—181.]

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

[POVARA AMINTIRII]

[...] Într-o primăvară — prin 1943, dacă nu mă înșel — l-am întâlnit pe Lucian Blaga afară din Sibiu, în Dumbravă. Un palpit timpuriu al verii se simțea în văzduh, mugurii plesneau de sevă, prin iarbă fojgăiau gizele, iar pe cărare pasul deranja cupluri extatice de broaște. Eram bucuros, teribil de bucuros, și în același timp copleșit de invitația pe care mi-a făcut-o de a-l însoți spre grădina zoologică. Scump la vorbă, poetul făcea trei pași mari înainte de a lăsa să-i scape un cuvânt. Ne-am oprit în fața unei perechi de cerbi. Și acolo, în freamătul nedefinit al priveliștei, care începea să capete consistența materială a unei liniști sonore, am simțit deodată instalându-se între noi, și împrejur, o altă liniște și mai mare: o tăcere masivă, ca un bloc albastru și răcoros. Blaga se uita la animale. Nemișcat. Fără să scoată nici un cuvânt. În privirea lui nu era nici curiozitate, nici uimire. Trăsăturile feței, tăiate puternic, păreau de cremene. Dar atitudinea lui, întreagă, respira o blîndețe fără margini. Deși eram dornic și nerăbdător să reiau bruma de discuție ce se infiripase, l-am simțit atent, concentrat, și m-am ferit să-l tulbur. Bănuiam că se petrece ceva, dar nu izbuteam să pricep.

⁷ În ediția 1966: *din* (N. rev.).

Simțeam doar că e departe de mine foarte departe : într-un tărîm pe care, poate, aş fi fost în stare să-l ating cu mîna, dar care mi-ar fi rămas oricum străin. Şi, timp de o clipă, m-a fulgerat un gînd pe care l-am alungat imediat, cu oroare, ca blasfemator la adresa Maestrului : mi-a trecut prin cap că, așa cum stătea acolo, încremenit, cu privirea impenetrabilă ca şi ochii vieţuitoarelor pe care le contempla, Blaga nu se gîndea la nimic...

Acum ştiu că nu greşeam ; că am avut, în momentul acela, o intuiţie fundamentală a lui Lucian Blaga. Ceea ce s-a petrecut acolo, în acea zi de primăvară luxuriantă, a fost un act de participare, prin tăcere, la lumea Tăcerii înseşi : aceea care suspendă orice cuvînt, ca lucru mărginit şi mărginitor, care angajează total. Poetul regăsea acolo, în împrejurimile burgului, tărîmul de mit şi magie al copilăriei sale, zariştea satului natal, — orizont pe care i-l propuneau aceste fapte liniştite purtîndu-şi coarnele ramificate ca pe o coroană emblematică.

Nu ştiu cît a durat această tăcere, această încremenire. Am simţit deodată că mă priveşte, că-şi dă seama din nou că sînt alături de el, şi un zîmbet abia schiţat, ca un fel de scuză dulce, copilăroasă, i-a întins buzele. Am plecat încet mai departe, parcă traversînd o graniţă invizibilă, şi după cîtiva paşi am izbutit, din nou, să vorbim.

Am scris aceste rînduri ca să scap de povara ciudată a unei amintiri. Şi ca să mi-o explic.

[*Orfeu şi tentaţia realului*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 177—178.]

JÉKELY ZOLTÁN

[PURTĂTORUL UNEI TAINE ŞI MĂREȚII UMANE]

[...] Dar de cîte ori se întîmplă să dau de vreo poezie sau bucată de proză care să mă cucerească într-adevăr, prinzîndu-mi gîndul şi imaginaţia, mă cuprinde un sentiment atît de puternic de emoţie însoţită şi de invidie, şi de admiraţie, cum îmi închipui că trebuie să

fi simțit strămoșul nostru primitiv la vederea unei prăzi grozave, a unui zimbbru sau a unei căprioare, pe care, dacă nu le putea răpune de îndată, le contura pe pereții peșterii, supunându-le dorinței sale, posedându-le prin simbol... Așa am încercat să transpun realizările excepționale ale liricii românești reprezentate de Blaga și Arghezi, conturându-le cu ajutorul limbii mele materne pe... „pereții propriei mele peșteri“.

— *Care a fost prima întâlnire cu poezia lui Lucian Blaga ?*

— E o amintire din copilărie. Cîndva, pe la mijlocul anilor douăzeci, la Aiud, taică-meu a tradus cîteva poezii de Blaga. Una dintre ele era *Gorunul* : „Gorunile din margine de codru / de ce mă-nvinge / cu aripi moi atîta pace / cînd zac în umbra ta / și mă dezmierzi cu frunza-ți jucăușă ?“... Această emoție, această atmosferă mi-a rămas în suflet. Atunci am început să bănuiesc cine e Blaga. Purtătorul unei taine și măreții umane și poetice, care îl cucerește deopotrivă pe copilul de zece-doisprezece ani și pe bărbatul căruia i-a fost dat să guste din amărăciunile și suferințele vieții. Dacă este adevărat că poezia lui Blaga, susținută de o tonalitate moale, este caracterizată de o pace lăuntrică, că arta lui e pătrunsă de o mistică evlavie, comunicînd anume revelații, atunci este lesne de înțeles că și mai tîrziu, la vîrsta maturității, versurile lui, cu deosebire cele pe care le-am tradus, au exercitat asupra mea aceeași fascinație.

— *Poate îți amintești și titlul unora dintre poezii ?*

— Desigur : *Dați-mi un trup voi munților, Corbul, Cîntec pentru anul 2000, Floare de viță, Cu înc-o bucurie, Oraș în noapte, Întîlniri.*

— *Ideea îmi vine nu numai de la titlul poeziei din urmă, întrebarea se naște aproape de la sine, căci prin 1945—46 ați locuit în același oraș. L-ai cunoscut personal pe Lucian Blaga ?*

— Contactul se reduce din păcate doar la cîteva plimbări clujene... În toamna anului 1945 l-am cunoscut datorită unor prieteni scriitori din Cluj. Și n-am să uit niciodată plimbările noastre pe strada principală a Clujului în atmosfera aceea încărcată încă de umbrele războiului abia potolit. Discuțiile noastre, prea „esoterice“, se învîrteau în jurul poeziei, a poezilor prețuiți deopotrivă de noi amîndoi. Atunci mi-a oferit cu dedicație vo-

lumul *Nebănuitele trepte*, pe care-l păstrez și azi cu grija cuvenită rarităților bibliografice. Încă atunci am ales spre tălmăcire două dintre poeziile cuprinse în volum. Una dintre acestea era *Cîntec pentru anul 2000*. M-au cucerit puritatea, frumusețea și tristețea acestei poezii. Pe vremea aceea, după război, nu apăruse încă la Cluj nici o publicație literară în limba maghiară și am tipărit traducerea în caietul-program al teatrului maghiar.

Mai tîrziu, cînd Editura Európa din Budapesta mi-a cerut colaborarea pentru alcătuirea unui volum Blaga, m-am apucat din nou cu plăcere de tălmăcirea operei. Trăiau în mine emoțiile copilăriei și amintirea întîlnirilor personale. [...]

Dar vreau să-mi amintesc, pentru a exemplifica influența de data asta a lui Blaga, o poezie de Dsida Jenő, intitulată *Halvány rajz*. Aceeași puritate, sublimă simplitate, sinceritate, aceeași atmosferă ca în atîtea și atîtea poezii de Blaga. Un fel de lume emoțională de extracție rurală, stropi de rouă cristalizați în meditația profundă a omului de la munte. [...] Parcă l-aș auzi pe Blaga însuși ! Dar amintind această presupusă influență între poezia română și maghiară, nu reduc nicidecum valoarea poeziei lui Dsida Jenő. Poezia amintită a scris-o la vîrsta de 23 de ani. La vîrsta aceea citea cu nesaț versurile poezilor europeni și era inevitabil ca arta lor să-i fi înrîurit opera. A cunoscut cu siguranță și poezia lui Blaga. [...]

— *Și ca să păstrăm firul întrebării, spune-mi cum a înrîurit Blaga creația ta proprie ?*

— În primul rînd, m-a ajutat în strădania mea de a scăpa de servituțile versificației tradiționale ; poezia lui Blaga mi-a fost de ajutor mai ales în perioada în care traduceam versurile apărute în volumul *Răsărit magic*. Natura, atmosfera aceluia „iraționalism“ specific blagian, naturalețea, sinceritatea, căutarea unor infinite conexiuni și legătura puternică cu tradițiile poporului, toate acestea au trezit în mine sentimente înrudite, ecouri. [...]

[Beke György : *Fără interpret*, Ed. Kriterion, București, 1972, p. 285—288.]

L-am cunoscut într-o primăvară, puțină vreme înainte de a se întoarce în Lancrăm, pentru somnul de veac.

Era un bărbat mai degrabă înalt, puțin adus de umeri cu fața prelungă, nas roman, frunte înaltă fugind spre creștetul priveghiat de argintiul părului scurt și des încă, urechi mari ciulite către cap, buze delicate, gură prelungă, buza de sus mai groasă, falca puternică și bărbia potrivită, mîna cu degete prelungi și mersul de om așezat.

Ochii erau deosebiți, scrutători, ageri verzui, odihnind asupra ta pînă ce primeau răspunsul la care se așteptau.

Locuia într-o casă modestă între grădini, pe-o stradă liniștită pe drumul ce duce către Dealul Feleacului, ca într-un sat. La doi pași de casă începea cîmpul. Pe drum de pămînt netezit de roțile carelor toamna, în cîteva minute erai în mijlocul naturii.

Oamenii aici aveau pămîntul lor pe care îl arau cu caii și vitele și semănau mălai și holdă și legume fel și chip. Livezile erau pline de pomi roditori și primăvara încărcate de flori și zumzete de albine.

Una din aceste livezi era împrejmuită cu plopî înalți iar către drum pretutindeni erau trandafiri aproape sălbatici, cu mireasma lor pătrunzătoare; toamna înnoptau aici turme de oi venite de departe cu măgăruși și păstori sibieni. Noaptea cerul înstelat se lăsa aproape ca pe sate și lătrau cîinii prin ogrăzi. Toamna grădinile erau pline cu crizanteme ce rămîneau în floare pînă cădea zăpada.

În nopțile de toamnă tîrzii ieșeam aici pe dealurile Clujului, cînd mălaiul era copt, făceam focuri, liceeni fiind cu dor de casă, povesteam întîmplări și ne aminteam cîntecele satelor noastre.

Adesea înnoptam pînă se făcea ziuă aici în jurul focului sub cerul spuzit și în zori, după o noapte de veghe și cufundare în alte lumi, cu veșmintele umede de rouă, coboram în cetate. O atmosferă mai degrabă rustică

străjuia cuibul ultimilor ani ai poetului, care avea obiceiul să umble zilnic pe aceste drumuri dintre livezi cum l-am și văzut cu un toiag și o haină țărănească aproape, pe umeri. Poemele lui tîrzii, senine și împăcate, din acești ani petrecuți aici sînt limanul în care trebuie cu deosebire căutată firea poetului în ceea ce are ea mai original și mai aproape de firea poporului nostru.

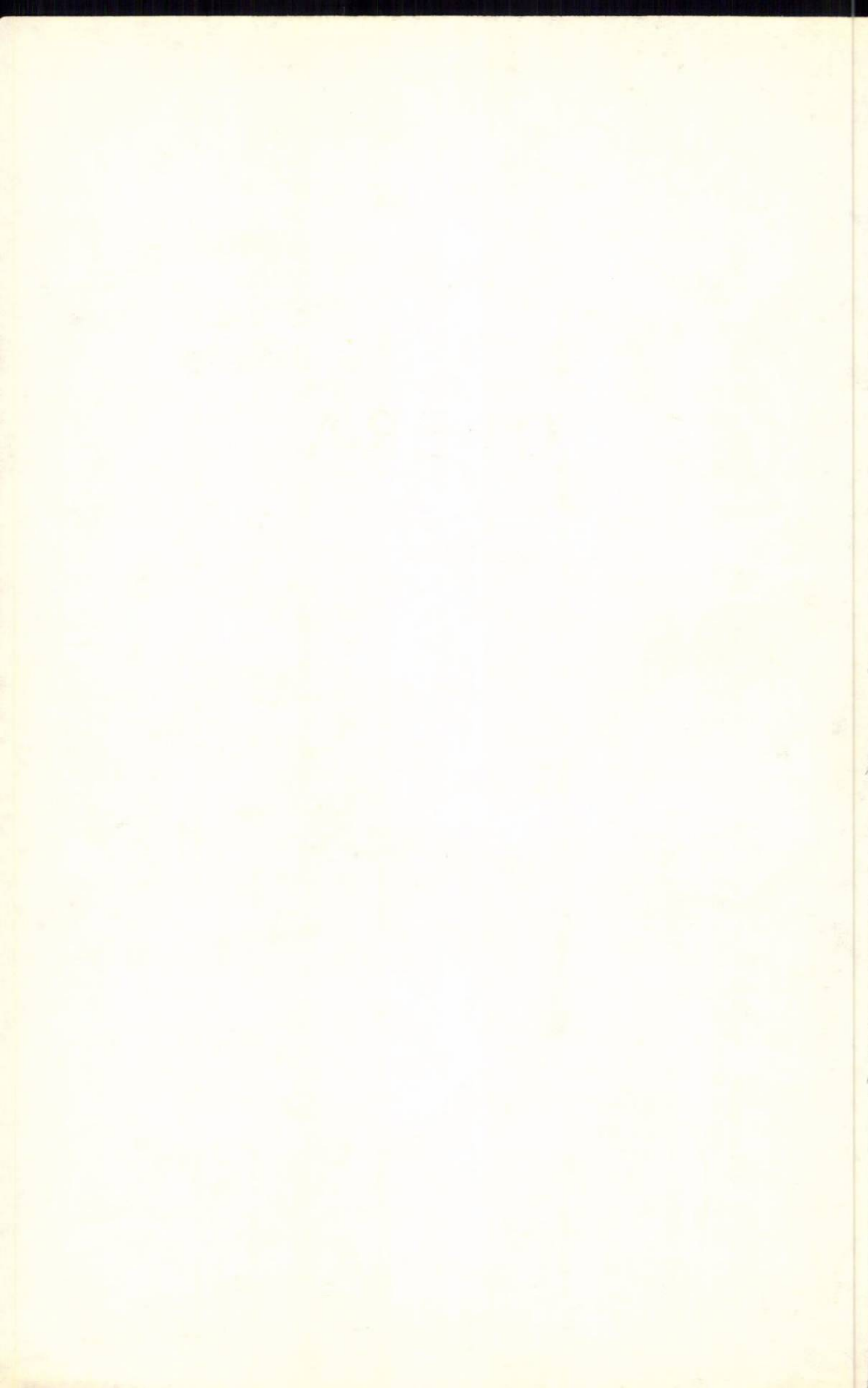
Apoi în altă primăvară a murit, în aceeași primăvară în care s-a născut după ce a încheiat un ciclu perfect de ani de viață.

Înfloriseră cireșii, era vînt și soare de mai pe drumurile Clujului cînd am cumpărat o garoafă albă și m-am dus cu prietenul Dumitru Mureșan la capela unde se afla, așezat sub icoană la lumina lumînărilor între flori, atît de frumosul trup cu cap alb olimpic, senin la față dormindu-și vecia : erau două femei în negru înăuntru și un tînăr pictor care desena pe un caiet chipul poetului.

A doua zi a fost dus la Lancrăm cu un camion și ne-am dus cu el pînă la cimitir unde preotul satului, înconjurat de cîțiva țărani ce veneau de la plivitul hol-delor, a cîntat veșnica pomenire : groparul, un om cu care Blaga copilărise, l-a acoperit cu lopata alături de părinții săi, transilvani, adăugat neamului de sub țară.

[*Iubirea de patrie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 165—166.]

OPERA



POETUL

A ION BARBU

LEGENDA ȘI SOMNUL ÎN POEZIA LUI BLAGA

Poemele luminii apărură acum nouă ani. Neîncorporate, cu albul de atunci — imposibil de susținut — al unor statui-idei, cerul în care se petreceau rămânea ignorat; predicat numai didactic, prin câteva imagini, foarte meditate.

O astfel de poezie, din care versul legiuiră: număr consolidator și incontrollabilă tradiție, era exilat — precum latineasca din liturghii luterane — putea mulțumi? Însăși veghea cercetătoare a d-lui Blaga a îndepărtat-o cea dintii.

De fiecare trei ani, trei victorii. Și astăzi, cu *Lauda somnului*, iată-l, ca Alexandru, descoperit la marginea împărăției extreme. Țara lui Porus stă, în munți, întemnițată. Poate nu i se va închina niciodată. Însă faptul însuși de a fi indicat-o, de a fi constrins-o să corespundă într-o unică zi triumfului de lance care e toată voința sa: faptul de a fi croit un mare drum pînă acolo, de a fi creat-o ca mișcare, mai înainte de a o fi probat ca substanță — nu este el însuși poezie?

D-l Blaga știe precis unde trebuie căutată poezia. Propriile sale investigații și experiențe fraterne din acești ultimi nouă ani îl obligă să cunoască principiul poeziei ca o spiritualitate a vizualității: „*Geometrie înaltă și sfîntă*“.

Dar extazul pitagorician trebuie manifestat. Cerul cristalelor transpus. Probleme de distribuire a unei lumini calitative — se ridică aproape insolubile. În ce chip vei realiza imanentul, în ce chip vei înlătura „placatul“?

Nu e aici o necuvenită preocupare pictoricească. Lirica nu poate fi umplută de toată coloristica sau de toată muzica. E mai bogată, într-un fel, și mai săracă, într-altul,

decît amîndouă. Dar cuprinderea, şi spirituală, nu se poate lipsi de elementele intelectuale, aritmetice, ale unei melodice simple, ale unei strîngerii complimentare de culori. Acestea sînt esenţe şi ca atare trebuiesc asociate corpului liric.

Astfel, d-l Blaga propune la rîndu-i un anumit *verde*, ca veridică lumină a filonului nocturn, visul. Lumina de asemenea : a zodiilor, a Mormîntului sărit din peceţi la cutremur, a punţilor nevertebrate dintre pămînturi şi redutabile şi ultime judecăţi.

Somnul cu grafica lui variabilă, cu deplasări răsunaătoare conciliate în unitatea păduroasă şi contradictorie a creaţiei, e o formă de existenţă mult mai complectă ca existenţa diurnă. Întronat acolo, stă Sufletul, categorie căreia Edgar Poe îi făcea să *corespundă* cîmpul strict al poeziei. Această nuanţă trebuie reţinută şi identitatea riguroasă denunţată, poezia fiind de asemenea operă de voinţă şi descriminare. Eroarea suprarrealistă constă tocmai în confundarea legăturii meriedrice dintre experienţa-somn şi actul-poezie cu una elodrică.

Închide poezia d-lui Blaga această experienţă ? Mai puţin ca teatrul lui, cred eu. *Fapta* se desfăşoară în chiar cămărilor incongruente ale visului. Solemnitatea *Laudei somnului* vine din altă parte. O altă memorie se obliterează aici : memoria colectivă a rapsozilor şi profeţilor proclamînd istorii împlinite sau numai necesare. Durata specială a poeziei d-lui Blaga e durata Făbulei, vis al umanităţii.

Aş scrie pe cartea d-lui Blaga versul rilkean care i se potriveşte : „...und wie Legenden weit, und überwunden“¹. Subliniind acel *überwunden*, în onoarea viitoarelor sale poezii.

Astfel, versurile d-lui Blaga, cîteodată de o rară puritate („*Întoarce-ţi faţa către părete şi lacrima către apus*“), au mişcarea şi descusutul literaturii profetice (nu însă şi indiscreţia). Versurile devin versete.

Se poate condamna o vină aşa de nobilă ? Da, şi cu toată tăria. Cred că procedeul dezvoltării succesive, simfonice, a imaginilor — procedeu de care simbolismul a abuzat înşelîndu-se asupra destinului propriu al poe-

¹ „...şi ca legenda de îndepărtat şi biruit“ (germ.).

ziei — și rotirea de tablouri cu aparițiuni profetice, înseamnă cam același lucru. Lirismul rezidă în altă funcție, în întărirea unei moralități eterne, sentiment veritabil și permanent la d-l Blaga, dar servit stîngaci de procedee echivoce. Această ordine trebuie numită „spiritualitate“, oricare ar fi uzura de astăzi a cuvîntului; sau, mai bine cu versul-cuvînt deja citat al d-lui Blaga: „Geometrie înaltă și sfîntă“.

Dacă înțeleg foarte bine grija d-lui Blaga de a-și compune un vocabular just și pur, nu înțeleg în schimb deloc concesiunile făcute pitorescului indigen, cînd geniul său liric îl înclină să enunțe raporturile universale. Procedeele din versurile: „Cocoși apocaliptici tot strigă / Tot strigă din sate românești“ e inutil, sau de o naivitate prea voită în orice caz: fără ecou și demn de alți poeți ai Ardealului. Mi-e teamă — atît de multe sînt motivele de folclor românesc la d-l Blaga — că, rîvnind la o chimie complectă a poeziei, i-a alterat puritatea.

Patriotismul, pentru poeți, constă în a scrie o poezie cît mai puțin coruptibilă, în a lega destinele de viața superioară și puternică a versurilor lor. Cred că porțile țărănești, iile, balaurii, feții-frumoși, mozaicurile și zugrăvelile bizantine, conduc poezia la un stil pastîș ori pestriț.

Stilul poeziei d-lui Blaga nu trebuie să fie universal, în sensul imperial al catolicismului, ci intemporal și ceresc, ca Ierusalimul ortodoxiei, care — în nici un caz — nu s-a refugiat în fundațiile *Gîndirii*.

Dar ce ne pasă!

D-l Blaga ne-a dăruit o poezie mîndră și rară. Salutăm această calmă, binefăcătoare stea. Peste orgiile materialității ortodoxe, peste casapii *Apocalipsului* de la a căror poezie, „*Où pourrit dans les joncs tout un Leviathan*“¹, ne întorcem cu un dezgust ilimitat: peste papagaliceasca înșirare de mici și obraznice trucuri a tinerilor poeți raționaliști — semiurbani, capabili exact de trei silogisme — flutură aurul legendar al unei nobile poezii. Capriciul Grației!

[Ultima oră, 24 februarie 1929.]

¹ „Unde putrezește în stufăriș un întreg Leviatan“ (fr.).

LUCIAN BLAGA

Pare, desigur, ciudat de a alipi pe Lucian Blaga (n. 1899)¹ mișcării poetice tradiționaliste, întrucît prin tehnică și expresie poezia lui n-a trecut numai ca modernistă, într-o epocă în care și simbolismul părea o noutate, ci chiar ca avangardistă, influențată fiind de expresionismul german, susținut și teoretic, în *Filozofia stilului*, unde poetul recunoaște în arta modernă tensiunea interioară de a transcende lucrurile, în relațiune cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul. Stilul vieții născut din setea de absolut ne îndreaptă, credea poetul filozof, spre anonim, spre dogmă, spre colectivismul spiritual, spre arta abstractă și stilizare lăuntrică. „Arta nouă, scria Lucian Blaga în *Fetele unui veac*, diformează natura, înlocuind-o cu realități spirituale. Arta nouă e față de aspectul imediat al naturii arbitrară, și nu-i urmează liniile; îi impune alte linii.“

Nu numai faptul de a-și fi publicat cele mai multe din poeziile sale în paginile *Gîndirii*, ci și o anumită întoarcere la pămînt, la tradiția anonimă, la rit, ne face să-l alipim acestei mișcări.

Nu în linia tradițională s-au prezentat, de sigur, *Poeemele luminii* (1919) atît de bine primite. Cu întrebuițarea versului liber eram deprinși de la simbolisti, la care însă însemna emanciparea din uniformitate și puțința de a exprima mai strîns și mai variat nu numai ideea poetică, ci și sugestia ei muzicală; nu pentru aceste scopuri pare a-l fi întrebuițat poetul în chip cu totul exclusiv.

Poezia lui nu izvorăște atît dintr-o emoție profundă, ci din regiunea senzației sau din domeniul cerebralității; am numi-o impresionism, dacă prin faptul depășirii obiectivului nu i s-ar cuveni mai de grabă titulatura de expresionism. Din contactul liber al simțurilor cu natura găsim în poezia lui Lucian Blaga nu numai o impresie de prospețime, ci și un fel de bucurie de a trăi, un optimism și chiar un fel de frenezie aparentă, nietz-

¹ Născut în 1895 (N. ed.).



scheiană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzație sau sprijinită pe considerații pur intelectuale.

Expresionism poetic iar alături o cugetare plasticizată, ușor de transpus într-o schemă foarte simplă: fixarea unei impresii sau a unei constatări de ordin intelectual prin procedeul comparației cu un alt termen din lumea materială — iată mecanica poeziei lui Lucian Blaga.

Astfel cugetarea :

„*Lumina minții mele sporește taina lumii, nu o dezvelește*“ se fixează plastic prin corelația ei cu un fenomen din lumea materială :

„*după cum lumina lunii mărește misterul lumii*“.

Iată strictul mecanism al poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*.

Constatarea :

„*Lacrimile ce-ți apar în ochi anunță împăcarea sufletului*“ se fixează plastic prin corelativul material :

„*după cum când picurii de rouă răsar pe trandafiri zorile sunt aproape*“.

În jocul strict al comparației arta lui Lucian Blaga se înseamnă prin imagine. Poetul e unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre, imagini neprevăzute, cizelate (*Liniste, Amurg de toamnă, Gorunul* etc.).

Cu o artă definitivă, el a pus, astfel, în circulație o serie de adevărate cochilii, ornamentat-sculptate, ale unor impresii fie de ordin sensorial, fie de ordin intelectual ; în loc de a fi inserate într-o complexă alcătuire poetică, ele sunt risipite într-o pulbere de cale lactee. Cum tehnica și capacitatea de expresie imagistică se mențin în toate celelalte volume, egal, ne rămâne să înregistrăm numai variațiile conținutului lor. Dioniziacul din *Poemele luminii* se menține și în *Pașii profetului* (1921), cu aceeași tendință expresionistă de depășire ; inspirația poetului se întoarce de data aceasta la pământ, la un fel de bucolism stilizat și mistic — căci Lucian Blaga e singurul poet mistic al *Gîndirii*, deși nu în sens ortodox, ci al unei adeziuni profunde, al unei contopiri cu obiectul, și al transformării lui prin aureolări de sfinți bizantini ; un suflu „panic“ și panteistic străbate întreagă această culegere. În volumele *În marea trecere* (1924) și *Lauda somnului* (1929) bate un vînt de

dezolare, un sentiment de părăsire și o neliniștire față de moarte ; neliniștea pare calmată în [La] *Cumpăna apelor* prin gândul că neființa în care intrăm nu-i alta decît cea din care am ieșit. Cine e tulburat însă de eternitatea timpului, în care n-a fost ?¹

[Istoria literaturii române contemporane
1900—1937. Editura Librăriei „Socec”,
București, p. 97—99.]

G. CĂLINESCU

LUCIAN BLAGA

Întîile versuri ale lui Lucian Blaga (*Poemele luminii*) au izbit mai ales prin imagine, fiindcă deși relativ șterse, reduse la cîteva propoziții frînte într-o aparență de versificație, ele se condensau pe un singur punct, într-o metaforă. De la început poetul se revela un panteist bucolic, indiscutabil mai realizat în momentele în care spiritul stabilește printr-un simț legături cu Universul și trăiește în undele lui. El pune urechea pe sol ca să audă inima pămîntului :

Ca să-l aud mai bine, mi-am lipit
De glii urechea — îndoielnic și supus —
Și pe sub glii ți-am auzit
A inimii bătaie zgomotoasă.

își amortește conștiința în ierburi :

Trîntit în iarbă, rup cu dinții
Gîndind aiurea — mugurii
Unui visător primăvărat.

și e capabil de a se abstrage din timpul practic încît să perceapă vibrațiile eterale :

Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud
Cum se izbesc de geamuri razele de lună.

¹ Lucian Blaga, *Poemele luminii*, „Cosînzeana” Sibiu, 1919 ; ed. II, Cartea Românească, 1919 ; *Pașii profetului*, „Ardealul”, Cluj, 1921 ; *În marea trecere*, Cluj, 1924 ; *Lauda somnului*, 1929 ; [La] *Cumpăna apelor*.

În genere însă *Poemele luminii* sunt încă stîngace, pă-
tate de considerații filosofice și de un nietzscheanism
zgomotos, în nepotrivire cu temperamentul nesanguin,
cam rilkean al poetului. Este însă caracteristic că ge-
nerația de după război, mai ales ardeleană, păstrînd
cultul naturii, nu mai se mulțumește cu reprezentarea
ei exterioară, ci încearcă să intre în substratul cosmic.
Așa se explică astfel de impulsuri macrocosmice :

Pămîntule, dă-mi aripi :
Săgeată vreau să fiu să spintec
nemărginirea,
să nu mai văd în preajmă decît cer,
deasupra cer,
și cer sub mine —
și-aprins în valuri de lumină
să joc
străfulgerat de-avînturi nemaipomenite :
ca să răsuflă liber Dumnezeu în mine.

În *Pașii profetului*, în *Zamolxe*, panteismul, sau mai
bine zis panismul, se înfăptuiește cu mijloace artistice
superioare și în consonanță cu tradiția noastră agrară,
într-un pastoralism în care se regăsesc toate elementele
bucolice virgiliene : Pan „ovium custos“, ardența cani-
culară a cîmpurilor, greierii, macii adormitori, șopîrlele,
naiul, copacii străvechi, laptele care curge, fagurii, nucii,
fructele în genere. Cît despre „cornițele sub năstureii moi
de lînă“, ele amintesc horatianul ied cu fruntea umflată
de coarnele noi (*frons turgida cornibus primis*). Dar, se
înțelege, totul la Lucian Blaga este proaspăt, trăit în
toată intensitatea senzației și cu un sens metafizic. Mai
mult decît o amintire mitologică, Pan este în bucolica
lui Blaga o întrupare a voluptății de a participa la toate
regnurile, de a surprinde mai cu seamă măruntele miș-
cări vitale :

Acoperit de frunze vestește pe-o stîncă zace Pan.
E orb și e bătrîn.
Pleoapele-i sunt cremene,
Zadarnic cearc-a mai clipi,
căci ochii-i s-au închis — ca melcii — peste iarnă.

Un Pan pierdut în frunze și cu ochii de cremene e o vietate aproape mineralizată, care însă caută să păstreze contactul cu vegetalul și animalul, tactic :

Ah, Pan !

Îl văd, cum își întinde mâna, prinde-un ram

și-i pipăie

cu mângâieri ușoare mugurii.

Un miel s-apropie printre tufişuri.

Orbul îl aude și zîmbeşte,

căci n-are Pan mai mare bucurie

decît de-a prinde-n palme-nceţişor căpşorul mieilor

și de-a le căuta cornițele sub năstureii moi de lînă.

E peste tot o beție de vegetal, de fructe, de animalitate rece [...].

E de remarcat că vegetalele au ceva cărnos, animalic, ca și cînd ar fi nutrite din regnul superior intrat în putrefacție. Florile au „sîni de lapte“, iar în *Zamolxe* sunt struguri enormi :

Mirare de-așa rod ?

A îngropat sub fiecare viță cîte-un stîrv de om

găsit pe drumuri ori pe ape.

Dimpotrivă, sunt preferate făpturile cu sîngele rece care se încălzesc la soare, acelea mimetice, nemișcate, care se confundă cu buruienile : șopîrlele, lăcustele. Boii în lan deșteaptă imaginea melcilor :

Cînd toropît priveam prin gene

cum boii se mișcau prin flori de sînziene

pe sub sălcii,

mă miram că ei nu văd

cu vîrful coarnelor ca melcii,

și boii — boii-și rumegau căldura pe sub sălcii.

Bacantele sunt verzi și sar ca lăcustele :

Nouă preotese verzi

sar prin codri și livezi

și Zemora, fata Magului, vrea chiar să aibă picioare verzi :

Căci Zemora turburătoarea

iubește iarba și soarele

viu ca lăcustele, —

și-ar vrea să aibă picioarele
tot atît de verzi,
verzi ca lăcustele
sau ca lîntea bălților...

Zamolxe însuși caută contactul rece cu șopîrlele jilave :

Altădată nopțile-mi erau un leagăn de odihnă,
iar ziua lucrurile dimprejur se prefăceau în mine
într-un vis atît de liniștit,
căci reci și jilave șopîrlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale...

Preferința este explicabilă : animalul greoi, fierbinte deșteaptă noțiunea de mișcare, de viață deasupra solului, în vreme ce insecta imobilă, rece, e o prelungire a geologicului și deci a cosmicului somnolent.

Zamolxe e un „mister păgîn“ și înfățișează un prim pas de a încadra dionisiacul nietzschean în tradiția românească, pe calea mitului. Apare în poezie autohtonismul traco-getic, cu care mulți vor să înlocuiască acum convenția latinității, ce-i dreptul mai potrivit sufletului nostru agrest. Zamolxe, cirac al lui Dionysos, simbolizează chiotul de vitalitate în fața lanurilor galbene și a strugurilor copti, îndreptățirea filosofică a țaranului de a umbla cu picioarele goale prin iarbă, strivind melci și șopîrle și călcînd cu degetele în țărîna udă de lapte de capră. Misterul e compus dintr-o mică dramă de idei, aproape pirandeliană. Zamolxe nu mai crede în zei și s-a ascuns într-o peșteră, unde cultivă unica divinitate legitimă, pe Marele Orb, simbol al Cosmosului divin pretutindeni și neștiutor de sine :

Arunci grăunțe între brazde și zici :
din ele crește Dumnezeu.
În dimineața ceea ca să mă priceapă și copiii,
l-am schimbat în orb.
Le-am spus : noi suntem văzători,
iar Dumnezeu e-un orb bătrîn.
Fiecare e copilul lui —
și fiecare îl purtăm de mînă...
Căci nu ești tu Dumnezeire ne-nțelesul orb,
ce-și pipăie cărarea printre spini ?

Atunci Magul pune simulacrul lui Zamolxe în templu printre zei și-l divinizează, ca oamenii să-i uite învățătura. Mitul e atât de tare, încît înlocuiește realitatea și cînd Zamolxe se coboară la templu el se află în fața unei puternice ficțiuni. El dărîmă statuia și e omorît pentru acest lucru și abia atunci mulțimea primește adevărul cecității lui Dumnezeu.

Valoarea poetică a misterului stă în aceeași ascuțime a contactului fizic cu lumea, în evocarea a tot ce e voluptos la suprafața pămîntului :

Duhul meu — al meu sau al Pămîntului e tot atît —
și-a așternut aici cojocul său de mușchi și-așteaptă ;
departe ești poporul meu dac, neam de urși.
Ei, bine mucenicii lui se tot sporesc de-atunci
pe sub pămînt ca iepurii de casă.
Prin cîlți de codri altădată săgetam
bourii între coarne...

★

...și pescuiam din fluvii somni rotunzi
ca pulpele fecioarelor.

★

Mi-am sfîrticat cinci oi și-am plîns în lîna lor.

★

O, nu. Aicia nu mă simt împrejmuît de oameni,
ci așa de mult în mijlocul naturii
încît mă mir că ei nu au mănunchi de mușchi pe cap
în loc de păr — ca stîncile...

Încercarea de a construi un panteon dac cu șase zei dintre care unul cu cap de bour amintește mitologiile dacice ale lui Bolintineanu și Eminescu.

Intrat în cîmpul noțiunii de tradiție era firesc ca Lucian Blaga, în înțelegere sau nu cu alții, să se deplaseze pe un punct mai apropiat de existența noastră reală, românească. Tracismul e o abstracție iar panteismul curat, o filosofie fără mitologie constituită. Poporul român este creștin ortodox și Dumnezeuul creștin este exterior lumii. Dar cum sufletul popular nu atinge niciodată absolutul, caracteristic spiritualismului, poetul se va opri la mijloc între cer și pămînt (atitudine eretică,

dar singura cu putință în poezie și în orice legendă, dovadă franciscanismul) și va continua să pipăie concretul lăsându-se nostalgizat de Spirit. Acum poeziile sunt străbătute de o temere de taina pămîntească a morții, de toamnă și de uitare. Spiritualizări și stilizări minore, aureolări ale ființelor cîmpenești, fenomene de lumină și angelic, izbucnind în pacea agrestă în care murise Pan, ne dau o derivație bizantină a vechiului panism, însă sălbatecă și rurală, pe care am numi-o bucolic creștin. După cum în creștinismul primitiv păstorul virgilian se îmblînzește și purcede pe peretele sarcofagelor cu oaia în jurul gîtului, între barbarie și cruce, viță de vie bachică și lujer simbolic, păuni și porumbițe, silvani și diaconi; tot astfel rusticitatea liricei lui Blaga se eterizează fără să se distrugă. Întîlnim și aci reptila la soare, dar este „șarpele binelui“; sunt și aci stupi și grădini, dar sunt „grădinile Omului“; plugul ară, dar e împins de arhangheli :

Aici e casa mea. Dincolo soarele și grădina cu stupi.
Voi treceți pe drum, vă uitați printre gratii de poartă,
și așteptați să vorbesc. — De unde să-ncep ?
Credeți-mă, credeți-mă,
despre orișice poți să vorbești cît vrei :
despre soartă și despre șarpele binelui,
despre arhanghelii care ară cu plugul
grădinile omului,
despre cerul spre care creștem,
despre ură și cădere, tristete și răstigniri —
și înainte de toate despre marea trecere.

Este dealtfel vorba de un panteism extatic, de o colaborare a trupului cu visul, de trecere în mitul creștin a miracolului anonim al universului. Flora și fauna se fac mai ascetice, mai simbolice, aproape mistice, dobitoacele, pînă acum lubrice, capătă „ochi cumînți“ și privesc „fără de spaimă umbra în alvii“. Cîmpul face loc pădurii, soarele umbrei, pîraiele duc înspre peșteri, țăpilor le iau locul melancoliei cerbi :

Soarele-n zenit ține cîntarul zilei.
Cerul se dăruiește apelor de jos.
Cu ochi cumînți dobitoace în trecere
își privesc fără de spaimă umbra în alvii.

Frunzare se boltesc adînci
peste o-ntrăgă poveste.

Nimic nu vrea să fie altfel decît este.
Numai sîngele meu strigă prin păduri
după îndepărtata-i copilărie
ca un cerb bătrîn
după ciuta lui pierdută în moarte.

Poate a pierit sub stînci.
Poate s-a cufundat în pămînt.
În zadar i-aştept veştile,
numai peşteri răsună,
piraie se cer în adînc.

Sînge fără răspuns,
o, de-ar fi linişte, cît de bine s-ar auzi
ciuta călcînd prin moarte.

Natura în genere se melancolizează, fauna aleargă
rănită de nostalgii fără nume, orizontul are luminişuri
spirituale :

Mistuiţi de răni lăuntrice ne trecem prin veac.
Din cînd în cînd ne mai ridicăm ochii
spre zăvoaiele raiului,
apoi ne-aplecăm capetele în şi mai mare tristeţe.
Pentru noi cerul e zăvorît şi zăvorîte sunt şi cetăţile.
În zadar căprioarele beau apă din mîinile noastre,
în zadar cîinii ni se închină,
suntem fără scăpare singuri în amiaza nopţii.

Nimic nu s-a schimbat, ca într-un templu păgîn pre-
făcut în bazilică. Totul este cîmpenesc, idilic, mate-
rial. [...].

Dar mozaicul a fost bătut cu aur, momentele natu-
rale s-au simbolizat, anotimpurile au căpătat subînţele-
suri spirituale. Cîmpiile se aureolează :

Ziua vine ca o dreptate făcută pămîntului.
Flori peste fire de mari
îmi luminează din larg
aureole pierdute pe cîmp de sfinţii trecutului.

plugurile sunt nişte întraripate picate din spaţiul extra-
cosmic, de care se cuvine să te apropii cîntînd :

Pe dealuri, unde te-ntorci,
cu ciocuri înfipte-n ogor sănătos
sunt pluguri, pluguri, nenumărate pluguri :
mari paseri negre
ce-au coborât din cer pe pământ.
Ca să nu le sperii
trebuie să te-apropii de ele cîntînd.

Un apocalips blînd şi rustic, cu naivităţi de mozaic
ravennat, apare pe alocuri : trec tineri goi şi fecioare
albe în sclipiri de hieratică procesiune murală :

Din oraşele pămîntului
fecioare albe vor porni
cu priviri înalte către munţi.
Pe urma lor vor merge tineri goi
spre sori păduratici, —

îngerii cîntă noaptea în pădurile din care au fugit nim-
fele :

Porţile pămîntului s-au deschis.
Daţi-vă minile pentru sfîrşit :
îngerii au cîntat toată noaptea,
prin păduri au cîntat toată noaptea
că bunătatea e moarte.

dar mai ales migrează sălbăticiunile enigmatice şi bizan-
tinizante :

Din depărtate sălbăticii cu stele mari
doar căprioare vor pătrunde în oraşe
să pască iarba din cenuşă.
Cerbi cu ochi uriaşi şi blînzi
intra-vor în bisericile vechi
cu porţile deschise —
uitîndu-se miraţi în jur.

O mare inocenţă cuprinde pe toate făpturile şi totul
e plin de miracol şi de aşteptare. La casa zugravului de
sfinţi s-a adunat norodul

crezînd că fără veste te vei ridica la cer
şi vei înălţa cu tine
satul şi pămîntul.

Ciobanii, în cojoace cu flăcări de lână, aşteaptă misterul naşterii, pe cînd femeia :

înţelege mai puţin decît oricine
minunea ce s-a-ntîmplat...

şi, în sfîrşit, pentru a duce la capăt angelizarea eglogei :

Toate turmele pămîntului au aureole sfinte
peste capetele lor.

Nu putem să nu apropiem aci patetismul mistico-bucolic al lui Lucian Blaga de iconografia pastorală şi bizantină a pictorului Demian, remarcabil şi pe nedrept subestimat comentator al ortodoxismului. Şi acolo cerbi diafani se încurcă în coarnele stilizate, porumbeii au rigidităţi romanice iar fiinţele rustice privesc cu inocenţe arhaice, arătînd hieratic mîini disproporţionate şi picicare naive, în care sensualitatea se împerechează cu serafismul.

În *Lauda somnului* procesul de spiritualizare e mai înalt şi poetul cade într-un soi de nostalgie de Eden, într-o lîncezeală numită „tristeţe metafizică“, încercînd să depăşească spaţiul terestru, să evoce un „peisaj transcendent“ şi mai ales să depăşească momentul biografic, să intre în fondul ancestral. Somnul e mediul potrivit sustragerii de sub orizontul solar şi intrării în metafizic :

În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinţi.

Stilul devine liturgic şi Aleluia răsună peste tot. Îngerii mişună pe pămînt. Poetul îşi face „biografia“ sau mai potrivit genealogia, încercînd să surprindă elementul coral în desfăşurarea Universului, marile glasuri haotice :

Unde şi cînd m-am ivit în lumină, nu ştiu,
din umbră mă ispitesc singur să cred
că lumea e o cîntare.
Străin zîmbind, vrăjit suind
în mijlocul ei mă-implinesc cu mirare.
Cîteodată spun vorbe cari nu mă cuprind,
cîteodată iubesc lucruri cari nu-mi răspund.

De vînturi și isprăvi visate îmi sunt ochii plini,
de umblat umblu ca fiecare :
cînd vinovat pe coperișele iadului,
cînd fără păcat pe muntele cu crini.

Închis în cercul aceleiași vetre
fac schimb de taine cu strămoșii,
norodul spălat de ape subt pietre.
Seara se-ntîmplă molcom s-ascult
în mine cum se tot revarsă
poveștile singelui uitat de mult.
Binecuvînt pîinea și luna.
Ziua trăiesc împrăștiat cu furtuna.

De fapt, „biografia“ aceasta e „testamentul“ lui Arghezi. Se întîmplă acum un fenomen curios. Deși Blaga are mijloacele lui proprii și e posibil să nu fi fost deloc înriurit de poetul *Blestemelor*, începe să facă dublet cu Arghezi. Boala lui e tînjirea argheziană :

Frate, o boală învinsă ți se pare orice carte.
Dar cel ce ți-a vorbit e în pămînt.
E în apă. E în vînt.
Sau mai departe.

iar spleen-ul îngerilor care ostenesc sub greutatea aripilor, putrefacția Raiului constituiesc o paralelă la melancolia îngerului din *Heruvim bolnav* (*Paradis în des-trămăre*) :

Portarul înaripat mai ține întins
un cotor de spadă fără de flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.
Pretutindeni pe pajiști și pe ogor
serafimi cu părul nins
îsetează după adevăr,
dar apele din fîntîni
refuză gălețile lor.
Arînd fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhangheli se plîng
de greutatea aripelor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfîntului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.

Noaptea îngerii goi
zgribulind se culcă în fin :
vai mie, vai ție,
păianjeni mulți au umplut apa vie,
odată vor putrezi și îngerii sub glie,
țărîna va seca poveștile
din trupul trist.

Ceea ce rămîne strict personal este latura pictural stilistică. Abundența de îngeri, înlocuirea prin ei a oricărei figurații umane dau un fel de convenție grațioasă, dar de un ordin mai mult decorativ cînd lipsește misterul care să transforme aparițiile în viziuni tulburătoare. Astfel arhanghelii ară cu plugurile, serafimii scot apă din fîntîni cu gălețile, îngerii se culcă noaptea goi în fin „zgribulind“ și putrezesc sub glie ca orice muritor fiindcă nu sunt altceva decît indivizii comuni întriripați. Ba chiar sunt introduși în viața domestică și civilă. Ei trîntesc ușile :

A muștrare clipind
te superi doar
cînd îngerii trîntesc prea tare ușile
venind sau ieșind

sau veniți să pedepsească Sodomele moderne electrificate se rătăcesc prin baruri și se lasă ademeniți de dansatoare :

Arhanghelii sosiți să pedepsească orașul
s-au rătăcit prin baruri, cu penele arse.
Danțatoarea albă le trece prin sînge, rîzînd s-a oprit
pe-un vîrf de picior ca pe-o sticlă întoarsă.

Sufletul liric autentic se regăsește tot acolo unde spiritualismul se sprijină pe geologic :

Semne verzi subt șovăiri solare
ieși soră să vezi pe ogor.
Popi negri vestind subt pămînturi soarele
cu fluier greerii umblă
pînă-n pragul sicrielor
și-acolo mor.

★

Pe patru vinturi adinci
pătrunde somnul în fagi bătrini.
Subt scut de stînci, undeva
un bălaur cu ochii întorşi spre steaua polară
visează lapte albastru furat din stîni.

★

Vîntul a dat în pădure
să rupă crengi şi coarne de cerbi.
Clopote sau poate sicriile
cîntă subt iarbă cu miile.

Tocmai acest element teluric e deficient în *La curţile dorului*, unde, cu toate încercările de folclorism, poeziile nu mai au suavitatea materială de altădată.

Deşi *Tulburarea apelor* e în fond operă de poezie ca şi *Zamolxe*, o putem trece în rîndul dramelor, numai pentru mai ordonata desfăşurare scenică. Structura e de poem faustian şi de dramă ibseniană, interesul general fiind de natură speculativă. Un popă ardelean român din vremea Reformaţiunii (veacul al XVI-lea) e îndrăgostit de Nona, tînără sasă, care ademeneste dealtfel pe toţi tinerii preoţi spre a-i capta la Reformă. (Motivul e, bineînţeles, imaginar.) Popa e tocmai pe cale de a clădi biserică, dar e turburat de ispitele Nonei. Trebuie să se înţeleagă că ortodoxismul, catolicismul susţin desăvîrşita transcendenţă a spiritului, în vreme ce aceşti reformaţii pretind că „Dumnezeu e pretutindeni“. Iată că în casa preotului vine un moşneag care face, în felul lui Zamolxe, teoria unui Isus-Pămîntul :

Azi Pămîntul întreg e trupul său...
Isus e piatra,
Isus e muntele ;
totdeauna lîngă noi — izvor limpede şi mut,
totdeauna lîngă noi — nesfîrşire de lut.
Fără cuvinte cum a fost pe cruce,
Isus înfloreste-n cireşi
şi rod se face pentru copiii săraci.
Din flori îi adie vîntul peste morminte ;
el pătîmeste în glie şi pom —
o răstîgnire e în fiecare om —
şi unde priveşti : Isus moare şi-nvie.

Patrasia

Cu picioarele suntem pe trupul său ?

Moşneagul

Noapte şi zi umblăm prin eucaristie.

Tulburarea apelor este tocmai ispita acestui panteism. Moşneagul aprinde biserica popei, e omorît de norod, dar preotul s-a convertit la noua credinţă şi se botează cu pămînt :

Pămînt m-am văzut — vreau să-nngenunchez
lîngă el.

Nu e nimeni aici — să cînte ?

„Isus e Dumnezeuul-miel,

Isus e glie şi om,

Isus e copac.“

Precum se vede, intriga dramei e mitologică şi are ca scop încadrarea presupusului panteism tracic în formele creştinismului. Şi aci întîlnim admirabile dovezi de palpăre a lumii :

„S-a cam uscat cerneala, Patrasio. Cînd fierbi alta din scoartă de arin ? Uite, e ca răşina...”

★

De-ai fi biblie prăfuită,
mi-aş lăsa urma tălpilor pe tine.

★

Ghimpe în călcîiele arhanghelilor, ce ?

★

Ce ploscă frumoasă ai.
Ca şoldul unei băciţe,
care s-apleacă să mulgă oile —
să ducă pe urmă lapte în rai.

★

şi totuşi dac-ar fi iarbă verde aici în jur
aş putea să joc desculţ şi nebun în faţa ta.

Cartea e în total de o rară poezie, dar ca în genere în poezia lui Blaga nu se pot izola fragmente de sine stătătoare, opera întregă fiind un măr cu carnea egală

și suavă peste tot. Prea multă poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă, constând în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil, deși nu e lipsit deloc de patos și de repeziciune scenică. El are nevoie de un public rafinat, care să surprindă poezia, să intre cu ușurință în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentare cu suflet total. În *Daria* se pune la suprafață o problemă de patologie psihică. Daria, femeie încă foarte tânără, căsătorită cu un pedagog bătrîn, are idei fixe, care (idee freudistă) nu sunt decît inhibirea impulsunii erotice. Vindecarea Dariei nu poate veni din partea soțului pedagog, care caută să reprime fixitățile, ci prin dezlănțuirea patimilor refulate. Daria descoperă un tînăr poet de care se îndrăgostește imediat, se simte vindecată, dar soțul (în felul lui bine intenționat) o închide în casă. Bolnava de lipsa dragostei merge pînă acolo încît roagă pe fiul ei Puiu să ducă o misivă scriitorului. Însă fiindcă scriitorul refuză scrisoarea cu o morală strașnică, Puiu se sinucide de rușine. Apoi, aflind că scriitorul pleacă (de fapt, e mințită), Daria se spînzură. Conflictul real este însă între natură, care nu suferă constrîngere, și convenția socială, simbolizată prin pedagogul Filip, care pregătește educația copilului încă dinainte de naștere prin „muzica sferică“. Daria e o nimfă chiuitoare încarcerată. Farmecul piesei stă în dezlănțuirea pasiunii sălbatice :

„Te iubesc, tinere, te iubesc ! Întîia oară spun aceste cuvinte. Te iubesc, tinere, te iubesc ! Ce bine că ești aici ! De cînd ne cunoaștem ? De șapte zile ! Și șapte zile pot să fie mai mult decît șapte ani. Cum să-ți zic ? Ce nume să-ți dau ? Simt nevoia să-ți dau alt nume. Îmi vine să te chem : mîntuitorule. Îmi vine să te chem : cerule, adîncule ! Îmi vine să te chem : tilharule, visule ! Ce bine că ești aici ! De șapte zile ne cunoaștem.“ — sau în cunoscuta capacitate de a palpa Universul. Despre Puiu, Daria spune că crește „ca un dulău de oi“, urechile lui îi plac fiindcă sunt „bune“, „reci“, ea, în clipe de criză, „și-a ridicat rochia și s-a așezat goală în zăpadă“.

Freudismul este pe față punctul de plecare în jocul dramatic *Fapta*. Pictorul Luca e obsedat de ideea că ar putea face o crimă și doctorul îl vindecă provocându-l la „faptă“, din fericire fără nici o urmare supărătoare, fiindcă glonțul tras nu lovește decît orologiul. *Înviere* e o pantomimă cu acțiunea „în afară de loc și timp“, amestec de fabulos și țărănie, totul stilizat în modul Demian. Voinicii par „niște arhangheli fără de aripi, îmbrăcați în cojoace de ciobani“. *Meșterul Manole* e o dramă de idei în atmosfera mitică („timp mitic românesc“). Meșterul Manole zidește mereu de șapte ani și tot ce face se dărîmă. Introducerea unui stareț Bogumil îndreaptă gîndul spre bogomolism, spre concepția adică a colaborării între duhul infernal și cel divin. Ceea ce construiește Manole e opera lui Satanail, lucrare materială, informă cită vreme nu coboară Spiritul. Iar divinul se revelă prin miracol (idee ce urmărește pe toți gîndiriștii). Minunea cere însă din partea omului o jertfă și Manole o va face sacrificînd pe Mira. Din alt punct de vedere, *Meșterul Manole* e un răspuns la problema estetică. Creația are ca punct de plecare tehnica, dar nu devine operă vie fără factorul irațional, fără har. Acest har pretinde însă artistului suferința. După ce a sfîrșit biserica, Manole, turburat în ființa lui de om, voiește să-și dărîme opera, să scoată pe Mira. Însă biserica e indestructibilă și dealtfel mulțimea îl împiedică de la acțiunea de năruire. Mod de a spune că opera artistică, ieșită din jertfa omului, are o existență independentă. Manole se ridică în turlă și se aruncă de acolo jos. Mulțimea contemplă opera, devenită anonimă, și nu are nevoie de autor. Se repetă dar pirandelismul din *Zamolxe*, conflictul între adevăr și ficțiune. Desigur că publicul nu poate urmări în spectacol intriga ideologică și ca atare drama rămîne o simplă lectură pentru intelectual, nu lipsită însă de manierism.

[Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 792—797.]

LUCIAN BLAGA SAU POETUL MISTERULUI*

Culegerile de poeme din *În marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor* alcătuiesc un ciclu omogen în lirica d-lui Blaga; ele caracterizează, în cel mai înalt grad, drama cunoașterii, nevindecabila „tristețe metafizică” în care se zbate sensibilitatea sa. Volumul *La curțile dorului* are cu totul alt timbru sufletesc; aci conștiința poetului nu se mai cufundă în abisuri și nu se mai lasă ispășită de un absolut imposibil de captat; peste aleanuri și mistere nedezlegate se așază parcă o liniște suavă, peste enigme se așterne o vastă seninătate. O lirică a tainelor începe să se întrevadă în penultimul său popas; acest ocol al misterelor se intensifică în *Nebănuitele trepte* (ce titlu semnificativ!), nimbând întreg ciclul de o străvezie aureolă, în care spiritul plutește și parcă se și limpezește.

Misticismul ce se bănuiește a fi cuprins în titlul volumului este, în realitate, un indefinit simț al misterului, un succesiv joc de lumină și penumbră, care nu mai urmărește să capteze nimic altceva decât misterul ca atare.

Poetul n-a părăsit felul său definitoriu, pe care-l identificăm în toate volumele anterioare; un scurt poem ca *Autoportret* configurează sensul misterelor de care e însetat:

Lucian Blaga e mut ca o lebădă.
În patria sa
zăpada făpturii ține loc de cuvânt.
Sufletul lui e în căutare
în mută, seculară căutare
de totdeauna,
și pînă la cele din urmă hotare.
El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa,
din care curcubeul
își bea frumusețea și neființa.

* *Nebănuitele trepte* (Versuri nouă), Edit. „Dacia traiană”, Sibiu.

adică e în perpetuă căutare a esențelor lumii, echivalente cu misterele.

Sufletul îi este capabil de revelații noi, alinătoare prin ivirea bruscă a unui mister. [...]

O asemenea revelație nu se petrece cu mai puțină fervoare decât drama „tristeții metafizice“, în care s-a zbatut altădată. Ermetismul de structură al liricii d-lui Blaga nu s-a alterat totuși; revelația misterului este ea însăși ermetică, fiindcă e o stare de lirism metafizic, și nu o descifrare rațională a tainelor:

Cat în sus, în noapte sus,
stelele-n pleiadă număr.
Sunt o clipă, alta nu-s —
semne cerului pe-un umăr.
Vint le iscă, vint le duce,
cineva le pune-n cruce.
Vint le-aprinde, vint le stinge,
mi le-aruncă-n gând și-n singe.
Joc de focuri, joc de inimi
ostenescu-mă să număr
înc-o dată aștrii minimi.
Focuri mari și focuri line —
Cite văd, atâtea inimi
bat în spații pentru mine.
Ard în văi și pe coline
inimi mari și inimi line.

(Pleiadă)

Fiecare imagine, adăugată imaginii anterioare, adaugă și o revelatoare lumină interioară, dar, pînă la sfîrșit, îți dai seama că senzația de mister se potențează prin ceea ce părea că se stinge; misterul învâluie, ca o supremă revelație, totul. Ermetismul își păstrează sugestia de clar și obscur, adîncind și mai mult tainele.

Alteori, poetul recurge la fabulos, ca să potențeze misterul, ca în *Indemn la poveste*, unde imaginea inorgulului este ea însăși un simbol al tainei, în admirabila poemă *Mînzul* sau în *Veste* — exemple de lirism mitic, pe care d. Blaga l-a folosit atît de frecvent în versurile și teatrul său.

Noi voim să transformăm prezentarea noastră într-o antologie de citate, care să tindă spre același țel, adică

să sublinieze sensul de lirism al misterului, ce se desprinde atât de clar din noua culegere a poetului.

Alcătuirea din motive variate, *Nebănuitele trepte* sugerează totuși o atmosferă spirituală foarte omogenă și ne indică fără îndoială că inspirația d-lui Blaga nu s-a istovit. O fervoare lăuntrică străbate fiecare poem, un fel de muzică stranie instrunează mersul circular al imaginilor, care, pline de plasticitate, n-au totuși o valoare picturală.

Destul de deasă utilizare a metricei populare imprimă vădite efecte sonore versului; de la verslibrismul *Poemelor luminii* la disciplina formală de astăzi e un drum străbătut cu multă trudă. Dar faptul de-a fi părăsit adesea versul liber nu este și cel mai semnificativ în evoluția lirismului d-lui Blaga; ce este de remarcant, în mod progresiv, este părăsirea modului definitoriu de-a ilustra senzația de mister, prin comparația dezvoltată.

În *Poemele luminii* ermetismul substanței era revelat prin claritatea expresiei, prin simplificarea lui în imagine; în *Nebănuitele trepte*, ermetismul este o adâncire în penumbra sufletului. În debutul său, poetul își propune:

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntilnesc
în calea mea.

.

Insistînd :

...eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister
și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei —

.

D. Blaga și-a descoperit de la primele acorduri esența lirică, de poet al misterului; o formulează atât de lucid, în aceste des citate versuri, dar nu-și descoperă decît

treptat și mijloacele de expresie care să nu ridice taina la suprafață, ci s-o adâncească într-o poezie ermetică.

Să nu uităm că de la *Poemele luminii*, în care-și afirma arta poetică, până la *Nebănuitele trepte*, unde și-o realizează deplin, au trecut douăzeci și patru de ani.

[Vremea, nr. 696, 2 mai 1943, p. 9.]

ALEXANDRU PHILIPPIDE

[POEZIA COSMICULUI]

[...] În ce privește expresia, poezia română de după 1920 * prezintă trăsături care o deosebesc de poezia anterioară. Cei mai mulți poeți din această perioadă întrebuințează, pe lângă versul regulat, poliritmia sau chiar versul dezarticulat, proza cadenciată sau pur și simplu scrisă în rînduri inegale, cu majuscule inițiale, și care poartă numele de vers liber. Versul românesc este întemeiat pe un număr oarecare de silabe accentuate și neaccentuate cu regularitate, adică pe un număr de unități metrice, în așa fel încît tactul să cadă întotdeauna pe silaba accentuată (spre deosebire de versul francez, care-i bazat pe numărul silabelor, indiferent de accentul tonic). În literatura română există, așadar, o tradiție bine întemeiată a versului regulat — o tradiție a unei prozodii stricte. Versul liber, prin urmare, a însemnat în poezia română, ca și în poezia franceză, o inovație revoluționară. În alte literaturi, în cea germană, de exemplu, versul liber n-a însemnat o revoluție pentru bunul motiv că el exista acolo de mult, de pe vremea lui Klopstock, așa că se poate spune foarte bine că în această literatură exista chiar o tradiție a versului liber, a ceea ce germanii numesc „Freie Rhythmen“, ritmuri libere. Urmind unei tendințe generale de înnoire a expresiei poeziei români de după 1920 au fost aproape toți ispititi de versul liber. Și aici trebuie să facem o distincție, și anume între o poliritmie, adică schimbarea metrului în cursul

* Fragmentul de față face parte dintr-o prelegere ținută în 1965 la Cursurile de vară pentru străini, de la Sinaia și trece în revistă evoluția liricii românești în perioada 1920—1940 și relațiile acesteia cu poezia europeană (N. e.).

aceleiași poezii, și versurile care nu se supun regulilor nici unui ritm cunoscut — și care sînt, deci, o proză mai mult sau mai puțin cadențată — versuri așadar a căror armonie este analoagă cu armonia prozei artistice. În poezia română dintre cele două războaie a cultivat aproape exclusiv acest vers Lucian Blaga.

Primul volum al lui Lucian Blaga, *Poemele luminii*, apărut în 1919, așadar chiar în pragul acestei epoci, se deschide cu un scurt poem preambul (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, N.e. ...).

Explorarea tainelor încă nedesluite ale lumii este ceea ce își propune poetul. Mijloacele pentru aceasta nu aparțin, bineînțeles, raționamentului științific, bazat pe experimentare, pe document și pe inducție, ci aparțin gândirii poetice. Aș încerca o definire a gândirii poetice spunînd că ea este acea mișcare a minții care caută și găsește în realitate, trecînd peste orînduiala obișnuită a lucrurilor, apropieri și afinități sau deosebiri și contraste care uimesc și dau sentimentul frumuseții. Lucian Blaga, filozof prin studiu și formație intelectuală, dar poet prin fire și vocație, este animat de două porniri deopotrivă de puternice, pe de o parte, setea de cunoaștere intelectuală și, pe de altă parte, o capacitate de a gândi poetic în sensul definiției pe care am încercat s-o dau adineauri. Iată-l stăpînit de avîntul poetic în această poezie intuitivă *Vreau să joc !*

Pămîntule, dă-mi aripi :
Săgeată vreau să fiu să spintec
Nemărginirea,
Să nu mai văd în preajmă decît cer,
Deasupra cer,
Și cer sub mine —
Și-aprins în valuri de lumină,
Să joc
Străfulgerat de-avînturi nemaipomenite...

Avîntul acesta către lumină exclude misticismul. Misticismul încețoșează și complică într-adins realitatea, dar nu pentru a crea probleme rezolvabile, ci pentru a inventa taine imaginare. Aburii mistici nu întunecă poezia lui Blaga. Iraționalismul, care cuprinsese pe vremea aceea o bună parte din poezia universală, nu-l atinge. Poezia lui Blaga e plină de marile întrebări despre în-

ceput și sfârșit, despre finit și infinit, despre destin, despre esență și aparență, e străbătută de fiorul depărtărilor cosmice și nu-i lipsită, desigur, de un element metafizic adînc. Toate aceste întrebări, acest fior al nemărginirii, această curiozitate neliniștită a incognoscibilului, se asociază în chip permanent la Blaga cu un simț al realității terestre, cu un realism fundamental, latin, ca și la Paul Valéry, care e atît de deosebit ca fire și ca manieră de exprimare, dar din care, de asemeni, misticismul e absent și la care o limpezime la fel de latină iluminează chiar cele mai ascunse răsuciri ale gîndirii. Pămîntul e la Blaga prezent mereu, fie în chip explicit, fie prin natura comparațiilor și a imaginilor pe care le folosește poetul. Legătura aceasta cu pămîntul se confundă aproape cu aceea pe care poetul o are cu trecutul, ca în această poezie intitulată *Biografie* din volumul *Lauda somnului* (1929) :

Unde și cînd m-am ivit în lumină, nu știu,
Din umbră mă ispitesc singur să cred
Că lumea e o cîntare.
Străin zîmbind, vrăjit suind
În mijlocul ei mă-mplînesc cu mirare.
Cîteodată spun vorbe care nu mă cuprind,
Cîteodată iubesc lucruri care nu-mi răspund,
De vînturi și isprăvi visate îmi sunt ochii plini ;
De umblat umblu ca fiecare.
Cînd vinovat pe coperișele iadului,
Cînd fără păcat pe muntele cu crini.

Închis în cercul aceleiași vetre
Fac schimb de taine cu strămoșii,
Norodul spălat de ape subt pietre.
Seara se-ntîmplă mulcom s-ascult
În mine cum se tot revarsă
Poveștile singelui uitat de mult...

Sau acest tablou luminos de vară din volumul *Pași* profetului (1921) :

La orizont — departe — fulgere fără de glas
Zvînesc din cînd în cînd
Ca niște lungi picioare de păianjen — smulse
Din trupul care le purta.

Dogoare

Pământu-ntreg e numai lan de griu
Și cîntec de lăcuste.
În soare spicele își țin la sîn grăunțele
Ca niște prunci ce sug.
Iar timpul își întinde leneș clipele
Și aștește între flori de mac,
La ureche-i țirîie un greier.

În ansamblul poeziei europene de după 1920 poezia lui Blaga se caracterizează printr-un fond bogat de cugetare poetică, produs al unui spirit delaolaltă avid de cunoaștere și înclinat către vis, visul fiind la Blaga tot un mod de cunoaștere. Este tocmai ceea ce expune poezia intitulată *Stelelor*, cu care se încheie *Poeemele luminii* :

C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuinți
În mine,
Mă-nchin luminii voastre, stelelor,
Și flăcări de-adorare
Îmi ard în ochi ca-n niște candelă de jertfă...
Fiori, ce vin din țara voastră, îmi sărută
Cu buze reci de ghiață trupul,
Și-nmărmurit vă-ntreb :
Spre care lumi vă duceți și spre ce abisuri ?
Pribeag, cum sunt,
Mă simt azi cel mai singuratic suflet.
Și străbătut de-avînt alerg dar nu știu — unde.
Un singur gînd mi-i rază și putere :
O, stelelor, nici voi n-aveți
În drumul vostru nici o țintă,
Dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea !

În poezia română din epoca dintre cele două războaie poezia lui Blaga se distinge printr-un accent foarte personal datorat folosirii cu un deosebit succes a unui vers care nu se supune nici unui ritm cunoscut, fără rime, și care urmează cu strictețe mișcarea interioară, sinuozitățile gîndirii poetice a autorului. Succesul acesta în folosirea versului liber (a versului în întregime liber și nu a poliritmiei, care este de altă natură și tinde către altfel de efecte), succesul acesta al versului liber n-a mai fost

întilnit în aceeași măsură de nici un alt poet român. Pe de altă parte, în ce privește fondul, meritul lui Blaga este de a fi conciliat imaginile subtile ale unei poezii de cunoaștere cu temele, cu tonul, cu cîntecul simplu și adînc al folclorului românesc, cu care poetul păstrează legătura.

[*Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Ed. „Eminescu“, București, 1973, p. 253—258.]

VLADIMIR STREINU

LIROZOFIE SAU DOCTRINA LIREI

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid / cu mintea tainele ce le-nțilnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte“ sînt versurile bine cunoscute, cu care se deschid *Poemele luminii*, primul volum de poezii al lui Lucian Blaga. În al cincilea volum, *La cumpăna apelor*, orientarea poetului la neînțelesuri fundamentale se universalizează în chip de alfabet criptic : „Rune, pretutindeni rune, / cine vă-nseamnă, cine vă pune ? / Făpturile toate, știute și neștiute / poartă o semnătură — cine s-o-nfrunte ? / Crinii muntelui — subtilunari — / și-o duc neajunsă pe creștet. / Subt ceruri mumele-o poartă pe frunte.“ Iar printre versurile ultime, în *Alte poezii*, același „ermetism“ reapare sub înfățișarea iubitei : „Un text și-o melodie / e iubita mea, / cuvînt acoperit de cîntec, / cuvînt ce nu-l pot descifra“.

Lirism gnoseologic, lirismul lui Blaga se constituie din aspirația spiritului său la cunoașterea totală. Descoperind pretutindeni în lume numai taine nedezlegate, ciudățeniei (sensul vechi, slavon), adică minuni, poetul este un miraculat. El a dat de cu vreme de izvoarele propriei poezii, pe care, formulindu-le mai întii ca pe niște enunțuri de teoreme ale misterului cosmic, le va demonstra liric în versuri și teoretic într-o operă de gînditor, care este azi cea mai cuprinzătoare și înaltă construcție rațională, ce a fost impusă vreodată iraționalului.

Dar pînă la opera gînditorului opera de poet ne reține cu mari și originale priveliști. Miracolul fiind, după Blaga, izvorul poeziei, el îl va căuta în vîrstele încheiate de mult ale istoriei cînd omenirea nescepticizată putea încă să comunice și într-un fel să se cuminece cu minunile lumii. Dintr-un prezent urban și mecanicist, intuiția lui se scufundă, ca într-un mirific adînc de mare în fabula primitivă, în epoci care o conduc lingă geneza miturilor. Apar de aceea în poezia lui, după scurte și delicate notații orientale, în stilul eruditului Hafiz, mituri păgîne ca Dionysos, exprimînd frenezia și plenitudinea vitală sau ca Pan, simbol al naturismului vegetal.

Energia dionisiacă la Blaga era însă nu vitalismul modern, care avea să ia la alții forme arhaice și aproape inumane, ci funcție a cunoașterii, care conduce spiritul de la nașterea la moartea mitului păgîn. Spectacol unic și neașteptat, Pan, pîndar neobosit de nimfe pe nisipuri fierbinți, agonizează deodată în tristețea istoriei care îl depășește : „E trist : / se înmulțesc prin codri mînăstirile / și-l supără sclipirea unei cruci. / Zboară-n jurul lui lăstunii, / și foile de ulm / răstălmăcesc o toacă. / Sub clopot de vecerne Pan e trist. / Pe-o cărăruie trece umbra / de culoarea lunii / a lui Crist.“

Poetul calcă astfel mai departe, în epoca miturilor și a legendelor creștine. „Înalt ca de jertfă un fum“, Sfîntul Gheorghe caută balaurul „cu solzii verzi“ ; Fecioara Maria, văzută ca țărăncă a locului, e necăjită de toți cîți au ținut să-i vadă pruncul, „voievozi daci“, veniți „cu oile și cu bourii“ din miază-noapte și „ceilalți care din răsărit sosiră / cu arapi și cu cămile“, e atît de necăjită că-i vine „să sufle-n steaua de la poartă, / s-o stingă“, ca să-și poată în sfîrșit vedea ea însăși pruncul : „S-a-pleacă peste iesle / și peste lumină Maria. / De dragoste-i țîșnește laptele în sîni, și-i umezește iia“ ; în contact cu noile mituri, percepția poetică dobîndește chiar sfînta suavitate, care face din *Bunăvestire pentru floarea mărului* echivalentul liric al *Bunăvestirii* lui Fra Angelico : „Bucură-te, floarea mărului, bucură-te !... / Bucură-te floare ca ghiocul / și dumirește-te ! / Cine-l aduce caldul, cutremurul ? Iată / acesta e Vîntul, nimenea altul. E Vîntul, / nevăzutul voievod / fără trup, fără mini, / al

acestor săptămîni. / Bucură-te, floarea mărului, / și nu te speria de rod !“

Cum n-a stăruit poetul în viziunea mitologică păgînă, nu va rămîne nici la vîrsta spirituală, atestată de mitologia creștină. Aflîndu-se de fapt numai într-un neterminat proces de cunoaștere, așa cum descoperise mai de mult agonia lui Pan, descopere acum pe *Sfîntul Gheorghe bătrîn* („Sfîrșise lupta. Cînd ? Cînd s-a-ntîmplat ?“) și vede „arhangheli cu aripile arse“ plimbîndu-se prin oraș : sînt simbolurile de încheiere și ieșire din lumea biblică, cum *Moartea lui Pan* semnificase încheierea și ieșirea din miracolul păgîn. Noua vîrstă istorică, după ce sau chiar în timp ce lirismul lui Blaga se va dezvolta în reprezentări și simboluri ale misterului colectiv local, carpato-dunărean, este cunoașterea speculativă, reaparitia din străfundurile mitologice a funcției intelective, care în cele din urmă va pune taină peste taină (psihologică, etnologică, culturală și metafizică), construindu-le rațional într-un sistem propriu de gnoseologie.

Pînă a-i lua însă în considerație sistemul de gîndire teoretică (ceea ce nu intenționăm deocamdată), avem de reținut încă o ipostază a lirismului său. Poetul se află într-o continuă „mare trecere“ de la un ev la altul. În perspectivă largă, opera lui lirică, prin treptele ei, de la forme de cunoaștere primitive, ca și totemice, la formele de două ori mitologice, păgîne și creștine, iar de la acestea la cele speculative de pură intelectie, reprezintă de aceea o cronogeneză a spiritului omenesc. Și urmele unei asemenea experiențe, susținute cînd liric și cînd teoretic (dacă n-ar fi mai exact că modurile de susținere de mai multe ori coincid), sînt peisajele și imaginile lui nespațiale, peisaje și imagini pe care le specifică numai temporalitatea lor. Unele poezii se și intitulază *Peisaj trecut* sau *Peisaj transcendent*, iar imaginile temporale abundă : „Sîngele se trage înapoi în părinți“, „ies vîrstele și-mi pun pe cap aureole de cenușă“, „vîntul din părul iubitei l-am întîlnit ieri în alt oraș“, monadele sînt „lacrimi fără de sunet în spațiu“ etc., etc. Încît percepția temporală pare a fi modul lui Lucian Blaga cel mai frecvent de orientare și, în același timp, sorgintea sa cea mai proprie de poezie.

Este el, cum s-a spus și se spune mereu, un poet filozof? Firește, ori de câte ori versul exprimă o problemă de ordinul reflexiunii și cu atât mai mult una de cunoaștere, cum avem la Blaga, spunem că e vorba de o poezie filozofică. Dar există vreo poezie pe lume, care să nu dilate întreaga personalitate, să ne pună în stare de vibrație marginile necunoscute ale ființei noastre, să ne aducă la contactul ca și electric cu realități supraindividuale și să nu fie poezie filozofică? O doină populară, un cântec de leagăn, ca și meditația cultă sau orice altă formă poetică sînt sau filozofice, fiindcă ne țes din nou, prin imagine și ritm, în textura universală, din care am fost ruși, sau nu sînt nici poezie. Lira nu este un drîmb, ci un instrument al cunoașterii depline.

Întrucît privește pe Lucian Blaga, opera lui de filozof al culturii, ca să ne limităm la un singur aspect, în afară de raționalitatea arhitecturală, ni se propune ca o construcție de realități „abisale“, „orizontice“, „stilistice“ ș.a., mari metafore prin care el exprimă felurit același substrat inconștient din psihologia individului, ca și a colectivităților naționale, pe care îl afirmă ca unic factor de cultură. Iar cînd procedează la identificarea unicității culturilor, spiritul său creează simboluri spațiale, cum sînt, pentru cultura babiloniană, — „spațiul geminat“, pentru cultura chineză — „spațiul din rotocoale“, pentru cultura greacă — „spațiul sferic“, pentru cultura română — „spațiul mioritic“ etc. Nu lipsesc nici simbolurile istorice: „timpul-havuz“, „timpul-cascădă“ și „timpul-fluviu“. Fie unele, fie altele, cunoașterea exclusiv metaforică este evidentă. De asemeni, cînd trece la studii de morfologie a culturilor, pe care el urmărește să le subsumeze cîte unui „stil“ sau „orizont“ propriu, cum ar fi bazilica Sfînta Sofia, lanul de grîu al lui Van Gogh sau *Peste virfuri...* de Eminescu, puterea de descripție, de sugestie, de evocare și analiză nu stă cu nimic mai prejos decît tiparele de frumusețe fixate de el în cele mai de seamă creații poetice.

Determină atunci poetul pe filozof sau, cum s-a spus cu și mai puțină îndreptățire, filozoful pe poet? Nici una, nici alta. Lucian Blaga, prin cuprinzătoarea lui operă omogenă, în versuri ca și în proză, e poate un tip nou de creator în cultura română, nu un filozof și un poet,

ci un lirozof, cu o doctrină a lirei, care îi constituie deplina lui identitate.

[*Luceafărul*, IX, nr. 22, 28 mai 1966. Reprodus după *Pagini de critică literară*, vol. IV, Ed. „Minerva”, București, 1976, p. 49—52.]

ȘERBAN CIOCULESCU

METAFORA INOROGULUI ÎN POEZIA LUI LUCIAN BLAGA

Poetul unei pluralități de mituri n-a recurs din marile regnuri animalice decât la o singură făptură, și aceea fabuloasă: *unicornul* sau *inorogul*. Într-unul din cele șapte poeme în care apare acest mit medieval al purității, poetul ne lămurește în notă:

„În graiul cronicarilor «inorog» înseamnă «unicorn»“ (*Indemn de poveste*).

Singurul cronicar care pomeneste de acest cal năzdrăvan este Dimitrie Cantemir, care și-l alege chiar ca substitut în *Istoria ieroglică* (1705). *Biblia* lui Șerban (1688) numește însă inorog un animal pe nedrept socotit malefic¹, rinocerul, prevăzut și el cu un corn (sau două) în frunte. Amintind în capitolul „catastiful păcatelor“, din *Anii de ucenicie* (1945), momente de slăbiciune ale sale, Mihail Sadoveanu spune într-un loc: „s-a produs o mare învălmășeală, datorită inorogului ce se deșteptase în mine“², ca să-și amendeze firea colerică și impulsivă din tinerețe. Însuși Dimitrie Cantemir, în „bestiarul“ său, veritabil pamflet în care nu-l cruță nici pe Antioh, a doua oară voievod, propriul său frate, nici pe fostul său cumnat, Mihai Racoviță, ex-domnitorul, nici pe soția de a doua a acestuia, Ana, în deriziune numită helgea (nevăstuică), dar acuzată de ușurătate, pare a nu cunoaște virtuțile miraculoase ale unicornului și când un oarecare

¹ „Mintuiaște-mă den gura leului, și de la coarnele inorogilor smerirea mea“ (Psalm 21, verset 22). La fel în *Biblia* lui Bob, 1795 (Psalmul 21, verset 23).

² Ed. I, p. 85. Iar la p. 252: „Eram bucuros dimineața, întristat la amiază, sumbru ca un inorog la prânz“.

boier muntean, neputincios, cere să-i rodească soția, prin simpla atingere a cornului, el se revoltă ca de o propunere rușinoasă, îl refuză cu indignare și-l denunță odiului public.

Să vedem de câte ori și în ce ipostaze apare unicornul în lirica lui Lucian Blaga.

Întîia oară, îl întîlnim în frumosul poem *Septembrie*, apărut în *Gîndirea*, august-octombrie 1929. Cadrul este pădurea în această lună de început de toamnă, de cele mai multe ori admirabil, pe meleagurile noastre, dar pe care îl adumbrește nu știu ce mîhnire :

În umedul mușchi mi se-mbie
păreri șterse de tinerețe.

A sosit, așadar, pentru poet, mult prematur, anotimpul iluziilor moarte, ca în poezia germană expresionistă. Clopotele turmelor stîrnesc și ele asociații corespunzătoare :

„un svon
de trecute pierdute biserici.

Poetul și-a pierdut credința. Talăngile nu-l dispun la bucuriile vieții. În acest cadru, așadar, răsare un martor, în strofa finală :

Înalt unicorn fără glas
s-a oprit spre-asfințit să asculte.

Martorul nu-și exteriorizează nici o impresie. În schimb, poetul e terorizat mai departe de... de ce ?, de unul dintre instrumentele muzicale cele mai specifice românești :

Sub bolțile adînci mă omoară
pădurea cu tulnice multe.

Așa se încheie acest pastel de toamnă, într-o notă generală de nereceptivitate, prevestită dealtfel din capul locului de acele „otrăvuri uitate“, care „adie“ în „ceasul verde-al pădurii“. Verdeța, așadar, este asociată forțelor malefice, iar nu celor binefăcătoare ale naturii.

În poemul următor, *Unicornul și oceanul*, calul de basm ia cunoștință întîia oară cu imensitatea apelor. El se apropie sfios, dar e izbit de furia apei :

S-ar da înapoi cînd unda l-ajunge,
dar taina cu pînteni de-argint îl străpunge.

Este clar că „taina cu pinteni de-argint“, care-l străpunge pe unicorn, este un eufemism poetic pentru valul. Înfruntarea nu ține decît o secundă :

Pe țărîm unicornul, o clipă cît anul,
se-nfruntă-n poveste cu oceanul.

Înzestrat cu simțul misterului, unicornul se întreabă, în stil indirect liber :

E apă sau altă ființă, cu plesne,
în care se simte intrînd pîn' la glezne ?

Taina e terifică. Unicornul, la sfîrșit :

Se-nalță de spaimă-n paragini,
cînd taina se sfarmă la margini.

Ca și omul, inorogul e confruntat cu cea mai vastă dintre stihii, oceanul, dar spre deosebire de om, nu are noțiunea prealabilă a imensității acvatice și e copleșit de spaimă. Este senzația neofitului față în față cu nesfîrșitul agresiv.

În al treilea poem, *Indemn de poveste*, inorogul este invocat ca mesager al dragostei, de bună seamă tot atît de pură ca și cel ce o dovedește :

Din clima fierbinte
a basmului, sfinte
irog inorog
c-un semn te invoc.

Să se rețină că pentru creatorul miturilor, clima basmului este fierbinte ca și aceea a dragostei. De aceea, mesagerul iubirii nu poate fi omul, ci o făptură de basm și anume una sfîntă, ca și sentimentul. Inorogul e chemat să ducă o solie „cumînte“, adică pură, „spre vechea cetate“, e instruit să

ia seama
la podul cu vama,
la numărul casei,
la curtea Frumoasei.

La o curte domnească ! Vestirea de solie a iubirii împrumută o solemnitate fatidică :

Cu sunet de soartă
lovește în poartă !

Urmează ritualul : atingerea întâi a zăvorului-cu cornul, de trei ori

ca-n rituri de leac
rămase din veac.

(adică din vechime), apoi a pietrei, a pragului și a vetrei, iar la urmă cercetarea pacientei (de vreme ce iubirea se știe împărtășită) :

Și dacă Frumoasa
îngăduie — vezi-i
aleanul amiezii.

Medicamentarea se înfăptuiește tot prin atingerea cu cornul, căruia cei vechi îi atribuiau virtuți de leac :

Atinge-i coroana,
obrazul și geana,
năframa cu lacrimi
și perna cu patimi.

(adică cu suferințe !). Unicornul va fi răsplătit cu trecerea privirii și a minii Frumoasei prin albul nimb al său, pe care-l poartă ca orice sfânt. Este și semnalul consimțirii și invitației, pe care le va transmite inorogul :

C-un muget dă-mi veste,
apoi părăsește
cetatea și murii
spre pacea pădurii.

A patra poemă nu ne mai prezintă făptura de basm a inorogului decât în mod indirect. Poetul colindă pe un *Drum de toamnă* :

Ca un haiduc eu umblu prin legendă,
prin ciclul vremii mulcom încheiat.

Prin alte cuvinte, deși evul legendar al haiduciei s-a încheiat „mulcom“, pe nesimțite, poetul îl retrăiește cu închipuirea, străbătînd pădurea, în anotimpul ei cel mai prielnic visului. Simțurile îi sînt treze. Odoratul :

Miroase-a foi strivite în copite.

Auzul :

Aud muntărițe cîntînd din tulnic.

Intr-adevăr, băcițele transilvane au păstrat obiceiul de a face să răsune văile cu tulnicul, iar acesta este tăiat, în vis, din corn de inorog.

Să nu cerem ca legenda să se conformeze realității. Tulnicele sînt dimensionate „în vis“, pe măsura cornului din fruntea fabulosului cal alb. Tonalitatea poemului este optimistă ca și firea haiducului, pe care nu-l „omoară / pădurea cu tulnice multe“ din *Septemvrie*.

În poezia postumă, *Ulciorul*, din ediția de *Poezii* din 1962, poetul ne dă întâi o splendidă „natură moartă“, așezînd în „rostul ceramic“, adică în gura vasului, florile iubite și proaspăt culese, cu roua lor :

Prefer trandafirul de purpură.

Căderea întîiei petale, ne destăinuie poetul, are semnificația unui mister :

Tainic, urmînd unui sacru canon,
dimineața, de o rază cerească
atîns, trandafirul își lasă o petală pe masă,
dorind în lumină să stea fără mască.

Acestui mit divulgat, îi urmează altul de natură oenologică :

Se face că torn, alte dăți, în ulcior
tomnaticul soare prin teascuri trecute,
curgător aur crud,
vin de piatră, soi cald
de Aiud.

În fine, al treilea mit este, ierarhic vorbind, ascendent :

Mai apoi cîteodată păstrez în ulcior
și-un lucru mai scump și mai rar :
grămadă de boabe de chihlimbar
lacrimi pe cari o pădure le-a plîns,
cînd ultimul alb unicorn s-a stîns.

Așadar, ni se divulgă geneza de basm a boabelor de chihlimbar, lacrimi plînsse de pădure la moartea celui din urmă „alb unicorn“.

Ultimele două poeme cu unicornul sînt dintre cele neincluse pînă astăzi într-un volum³ de către poet sau de editorii ulteriori.

Cel dintîi, intitulat *Alean arhaic*, e un poem de iubire și de moarte, care se petrece în „țara nimănui”, acolo unde perechea de îndrăgostiți a stat „în loc de blestem și alean” și unde apoi

privighetori s-abat prin an
și cîntă fără de temeii.

De ce fără de temeii ? Sfîrșitul poemului ne va lămuri acest mister.

Unicornul e convocat de data aceasta ca să-i sape poetului mormîntul, cu copita :

Pe munte unde-am stat noi doi
și-n freamăt s-a-mplinit ursita,
c-un corn în fruntea lui de basm
un murg să vie, cum aș vrea !
să-mi sape groapa cu copita.
Un murg să fie, nu al meu,
ci năzdrăvan și de pripas,
acolo-n țara nimănui
să mă îngroape, unde-n gînd
din ceasul cela am rămas.

Murgul (calul !) nu este Pegasul, ci fabulosul încrog, „năzdrăvan și de pripas”, chemat altădată ca mesager la curtea Frumoasei. De acum înainte privighetoriile nu vor mai cînta fără rost. Ele vor slăvi memoria omologului lor pămîntean, marelui cîntăreț al iubirii :

Ș-apoi prin țara nimănui
privighetori de foc în an,
să cînte lung și cu temeii
pe munte unde-am stat noi doi
la loc de blestem și alean.

Nu întîmplător poetul și-a intitulat unul dintre ciclurile sale postume, după scurtul poem preliminar, alcătuit din cinci distihuri, în care legendara făptură este învestită cu antenele receptive la toate tainele universului. Iată dar *Ce aude unicornul* :

³ Apărute în *Opere*, vol. II, Ed. „Minerva”, București, 1974, la paginile 282 și 458. [N.e.].

Prin lumea poveștilor,
zumzetul veștilor.
Prin murmurul mărilor
plinsetul țărilor.
Prin lumea aievelor
Cîntecul Evelor.
Prin vuietul timpului
glasul nimicului.
Prin svonul eonului
bocetul omului.

Cîteva cuvinte se cer lămurite. „Lumea aievelor“ este aceea a realităților. Evele sînt toate iubitele lumii, iar alegerea cîntecului lor nu este lipsită de o semnificație axiologică: poetul așază, în fruntea tuturor valorilor reale de pe acest pămînt, iubirea. Întreaga evoluție a liricii sale, de la *Nebănuitele trepte* încoace, cum am mai spus, indică traiectoria precisă a tematicii sale favorite din ultimele două decenii ale vieții lui.

„Glasul nimicului“, adică al Neantului, transmis prin „vuietul timpului“ ne indică moartea ca termenul final, ineluctabil, al făpturii: un nou *memento mori*.

Eonul nu este corpul fizic al iluminatului modern, ci duhul divin prin care se transmite „bocetul omului“, privit ca făptură supusă suferinței metafizice a acelui romantic „Weltschmerz“, trecut prin sensibilitatea contemporană.

Distihurile sînt compuse simetric, cu rimele proparoxitone, procurate prin punerea determinantului la cazul genitiv. Ne-am obișnuit cu rima săltăreață a dactilului în poeziile umoristice ale lui G. Topîrceanu. Din acest poem se vede cîtă gravitate poate să transmită același dactil cînd mesajul poetic transmite semnificații grave.

Și aici compoziția se vedește ascensională. În primul distih, „lumea poveștilor“, prin definiție tonică și compensatorie, este tălmăcită de inorog după „zumzetul“ abia simțit al „veștilor“ imagine. Fără tranziție, urmează „murmurul“ aspru al mărilor, în care inorogul aude „plinsetul țărilor“, adică al mulțimilor, al colectivităților în suferință. Un intermezzo pare „cîntecul Evelor“, dar nici el nu poate fi decît iluzoriu, deoarece experiențele iubirii se soldează în genere negativ, sub semnul suferințelor indelebile. Neantul atinge culmea sono-

rității, prin „vuietul timpului“, călăul care duce la locul supliciului toată făptura, fără excepție sau cruțare. Marele artist a vrut să îndulcească finalul sau să indice suprasimțul unicornului, de a distinge în „svonul“ unui duh impalpabil, suprema pătimire : „bocetul omului“, suferința celui însingurat, a insului fără reazem pe acest pământ. Toate aceste intuiții le pune poetul în seama nu a unui mag, a unui astrolog sau a unui vraci, ci pe aceea a legendarului simbol al purității, care este inorogul, făptura sfântă, aureolată, pe care meșterii țesători de gobelinuri ne-o înfățișează alături de o fecioară, de strajă purității imaculate. Sînt o serie de intuiții fundamentale, care ar dezvălui o concepție pesimistă a vieții, dacă poetul n-ar fi găsit în iubire compensația supremă.

[*România literară*, an V, nr. 36, 31 aug. 1972, p. 8. Reluat în *Itinerar critic*, Ed. „Eminescu“.]

[LUMINA ȘI CÎNTECUL, POLARITĂȚI ALE POEZIEI
LUI BLAGA]

Un fel de adagiu ne avertizează că poezia nu poate fi rezumată. Este un adevăr, cu excepția însă atît a poeziei epice, cît și a celei dramatice, în măsura în care ele rămîn fidele vechilor canoane și se structurează pe o acțiune cu întîmplări și conflicte narabile. Această largă excepție, de toată evidența, se extinde și asupra poeziei de început a lui Lucian Blaga (*Poemele luminii*, Sibiu, 1919), deoarece mai fiecare poem ne propune dezlegarea unui mit. Ce este lumina sufletească, ce-i năvălește poetului în piept cînd își vede iubita ?

e poate că ultimul strop
din lumina creată în ziua dintîi.

(*Lumina*)

Înainte de a încheia în acest mod elucidator, autorul repovestește, în felul său, mitul primordial al genezei luminii, după legenda biblică :

Nimicul zăcea-n agonie
cînd singur plutea-n întuneric și dat-a
un semn Nepătrunsul :
Să fie lumină !

O a doua întrebare se ivește :

Dar unde-a pierit orbitoarea
lumina de-atunci — cine știe ?

Răspunsul ni l-a dat întâiul citat.

Iată cum poezia lui Blaga, de la început prin caracterul ei expozitiv, ca acela al întâiului act dintr-o piesă de teatru, ne pune în temă, ba chiar ne dă, în cazul acestei poezii, de la început, dezlegarea „misterului“ :

Lumina ce-o simt
năvălindu-mi în piept când te văd
oare nu e un strop din lumina
creată în ziua dintîi,
din lumina aceea-nsetată adînc de viață?

Nu am de gînd să confrunt acest „adevăr“ poetic, de esență pur subiectiv-imaginativă, cu cel obiectiv-științific, deși s-ar putea ca și biologiceste să se străvadă echivalentul, nu prea îndepărtat de acela al textului liric. Pînă și metafizica iubirii, în sensul schopenhauerian, explică atracția dintre sexe ca o formă a „voinței oarbe“, a setei adînci de viață, și în ultimă analiză, a perpetuării speței. Să nu uităm că însuși pesimismul în aparență iremediabil al poetului, din ciclul *În marea trecere* (1924) și mai ales din *Lauda somnului* (1929), nu este străin de ideea postromantică, a „poetului blestemat“, cultivată de Verlaine și de decadenți și împropătată de expresioniști, idee care se reduce la Blaga, în ultimă instanță, la sentimentul propriei carențe biologice, în acord, dealtfel, cu declinul general al vieții, pe planeta noastră :

pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfîrșit.

Pașii poetului lasă urme „coapte“, peste care
moartea își pune sărutul galben.

iar finalul acestei poeme ne oferă cea mai ilustrativă legendă de ordin confesional :

Pe căile vremii se duc și vin
cu pas adînc, ca de soartă
albe fecioare și negre fecioare :

îndemnuri cerești
să fim încă o dată
să fim încă de-o mie de ori
să fim, să fim !
Dar eu umblu lingă ape cîntătoare
și cu fața-ngropată în palme — mă apăr :
eu nu ! Amin.

(Tăgăduiri)

O explozie de bucurie, cu toată surdina discreției,
pune capăt acestei crize morale a poetului, în *Naștere*,
poem de salut al ivirii prunciei sale pe lume, tilcuită
însă mistagologic :

Făptură de nicăieri coborîtă-n
imperiul mumei
auriu, tînăr, proaspăt ulcior
rupt din coastele humei.

Un dublu angajament, patern și matern, urmează
însă lămurind evenimentul de familie, îndelung aș-
teptat :

Griji, biruinți și uimiri încercînd
în preajma ta sta-vom ades.

Și iată și recoborîrea luminii peste cugetul pacificat
al poetului :

Dura-vei în noi o lumină, mare ca-ncrederea
cu care tu ne-ai ales.

Iar viabilitatea noii făpturi e asigurată folcloric,
printr-un rit magic, de străveche origine populară :

Sus stelele cele mai treze
aprind cărbuni de diochi.

Nu vreau să afirm, în mod simplificator, că cele două
poeme mai sus citate, *Tăgăduiri* din *Lauda somnului* și
Naștere din *La cumpăna apelor*, ne-ar da cheia pendu-
lării poetului între pesimism și optimism. În structura
morală a oricărui om, oricît ar fi el de simplu, factori
multipli se conjugă ca să-l configureze și să-i fixeze to-
nusul vital. Cum talentul este acela care își spune cu-
vîntul în creația artistică, poezia lui Lucian Blaga, erup-
tivă de la întîiul volum, ca și lumina căreia-i era de-

dicată, a exercitat o permanentă influență asupra tinerețului, antumă și postumă, neclintindu-se pînă astăzi, indiferent dacă exprimă valori de viață pozitive sau negative. Am numit această poezie eruptivă, pentru că ea s-a revărsat, ca o lavă fierbinte, peste ogorul nostru literar (ier-te-mi-se metafora, neiertat „pășunistă”), de-a lungul unei cariere lirice de peste 40 de ani (fără să mai numărăm pe aceia ai debuturilor, în care se resimte ecoul versurilor lui Octavian Goga, în acel moment marele poet al Ardealului, laureat și răsfățat în „țară”). Lucian Blaga nu și-a încetinit producția nici în anii triști din jurul dictatului de la Viena, cînd mesajul său de protest a fost cel mai expresiv din cîte le-a înălțat lirica noastră, nici după vîrsta de 50 de ani, cînd, dimpotrivă, s-a declanșat pentru el nouă vară, mai fierbinte decît patima tinereții.

Am plecat de la ideea de nerezumabilitate a poemei, adevăr lapalissian sau axiomatic în genere, dezmințit însă de începuturile lirice ale lui Lucian Blaga și nu numai de acestea. Într-adevăr, aș extinde problema, afirmînd că poezia nu se supune ușor explicației, cînd autorul ei, cel dintîi, șovăie între impresii poetice de instabilitate mercurului. Cînd însă poemul este expresia organizată a unui moment sufleteesc autentic, cititorului avizat, care nu trebuie numaidecît să fie criticul, nu-i mai scapă tematica în care s-a situat, cu sau fără știința sa, poetul. Mi-ar părea rău să dezamăgesc pe ciracii de astăzi ai poeziei lui Blaga, prin afirmația că fiecare dintre poemele lui, cînd nu pleacă de la o idee poetică, obîrșește (alt termen „pășunist”) dintr-o stare sufletească, dintr-un moment de simțire, tradus metaforic și comunicabil printr-un fluid vital dintre cele mai impresionante, chiar cînd expresia se dorește eterată, spirituală, ezoterică. Lirica lui Blaga, așadar, nu este niciodată dintre acele mesaje ale căror semnificații se sustrag tematicii generale a poeziei, refuzîndu-se analizei, explicației, comentariului, nici dintre acelea în elucidarea cărora criticul se vede nevoit să taie firul de păr în patru, să-și pună la grea încercare subtilitatea și să-l îndemne a rivaliza în obscuritate cu textul. Dealtfel, ermetismul lui Lucian Blaga este mai mult de ordinea aparenței decît de aceea a esenței. Iată un exemplu, credem, dintre cele mai ilustrative, cu cele patru disti-

lum : protestul împotriva exploatării omului de către om.
Vorbesc „tovarăși fără popas“, muncitori trudind

în fântînile negre de păcură
și-n morile albe ce macină pietre

adică la sonde și în fabricile de ciment. Glasul lor se
ridică, stigmatizînd promisiunile demagogice ale poli-
ticianismului burghez :

făgăduitu-ni-s-au fabrici lingă riuri sfinte
rugăciuni de clopote să ni se pară
fapta miinilor lingă motoare.
Făgăduitu-ni-s-au pentru ierburile țării
de șapte ori șaptezeci de mii de turme sunătoare.

Făgăduitu-ni-s-a patrie în care
de bucurie să se scuture mieii
făgăduitu-ni-s-au prunduri de ape
cu pești asemănători prin tăcere cu zcii.

Nici una din promisiuni nu s-a realizat. Pulberea ci-
mentului poluează natura și vlăguiește pe muncitori,
înăbușindu-le revolta :

Pe-aici vrăbiile și șerprii sunt albi de ciment
cum albi suntem și noi
de făina stihilor de piatră.
Trupuri fără răzvrătiri și fără țipet
suferim cu crini în gură
silnicie din Egipt.

Noua muncă faraonică vestejește natura, iar furna-
lele cu flăcările lor izgonesc toate făpturile :

numai cîni rămîn în urmă, speriați le latră.
(Făgăduinți din flăcări, în Gîndirea, martie 1925)

Această vină lirică nouă, comentariu expresionist al
condițiilor de muncă sub regimul capitalist, a rămas ne-
exploatătă. Se vede că orientarea poetului nu putea con-
veni unui periodic subvenționat. Poetul se folosește însă
de un simbol biblic, cu două luni mai tîrziu. Sub pretext-
ul înfierării păcatelor Sodomei și ale Gomorei, eroul
titular al poemei dă în vileag viciile lumii moderne și
cu accente profetice vestește catastrofa generală, divul-
gînd tot ce a văzut :

oameni sărutînd lebede argintate...
dansatoare săltîndu-și zăpezile
pentru voievozi cu unghiile mari...
...preoți, în inuri îmbătîndu-și cersătorii
cu vinul cu care-au fost spălați morții.

Noul profet a mai văzut

femei arzîndu-și sămînța în flăcări
rостul lor zvîrlit între două eternități ca o batjocură,
sînii lor fructe coapte fără lapte,
răsuflarea lor omorînd albine și ierburi.

Am văzut oaspeți străvezii pe țărmul singelui :
copii care vor să se nască și nu sînt primiți
(dacă ți-astupi urechile
auzi prin sfere amara lor sete,
murmurul surd la ferestrele lumii
și cîntecul lor de ușurare
cînd găsesc intrare
în pomi, în cîini, în paseri).

După această viziune apocaliptică sînt muștrați citadinii, categorie blestemată prin ruperea de natură și prin firea ei problematică :

Ah, fii ai cetăților, voi credeți
că nimenea, niciodată, n-a văzut soarele
și că lumina curată e numai poveste.
Întrebările voastre tulbură adîncimile,
cu pietre răniți ochii fără răspuns ai fîntînilor,
din tăcerile lor nu ghiciți sfîrșitul fără de veste.

În varianta biblică a lui Lucian Blaga, nici vestitorul vindictei nu i se poate sustrage, el își vede avutul întreg înghițit în catastrofa generală și prevede sfîrșitul tragic al soției sale :

Șapte zile nu vor trece, șapte zile nu vor trece.
Vai mie că trebuie s-aștept.
Mi s-or scufunda în mare
turmele de oi și cărbunii de vatră.
Mi-aud cîinii din fundul de mare cum latră.
Vai mie, Doamne, că trebuie să tac
cînd mă despoi.

Femeia mea se va face stîlp de sare
privind înapoi.

(*Lot*, în *Gîndirea*, mai 1925)

Desigur, anatema noului *Lot* se rotește ca un bici de foc în jurul capetelor lumii moderne, care s-a făcut vinovată de a se fi împotrivit legilor naturii, lumii contra-receptuale, vînd numai plăcerile și răstălmăcind adevărurile simple.

Gîndirea poetică a lui Lucian Blaga a trecut așadar, ca și aceea a lui Tudor Arghezi (cel din 1911), pe lângă poezia socială, cu neprețuitele de el însuși *Făgăduinți din flăcări*, iar cu *Lot*, pe lângă marea poezie profetică. Noul nu și-a istovit însă glasul, mulțumindu-se să-și distileze anatemele, sugrumîndu-i numai volumul și mărturisindu-și nu fără amărăciune limitele structurii sale morale :

Fără de număr sunteți fii ai faptei
pretutindeni pe drumuri, sub cer și prin case.
Numai eu stau aici fără folos, nemernic,
bun doar de-necat în ape.

(*Fiu al faptei nu sunt*, din ciclul *În marea trecere*)

Itinerant el însuși, în acei ani, prin cariera sa diplomatică, poetul se numea *nemernic* în sensul original al cuvîntului, care însemna în vechime *om fără căpătii* (fără domiciliu fix, în limbaj modern).

Din tinerețe însă, intitulîndu-și a doua culegere de poezii *Pașii profetului* (1921), Lucian Blaga a înțeles în felul său misiunea poetului, dar a oscilat între năzuința gigantismului sublim (*Dați-mi un trup voi munților*) și aceea a grațiosului (*Versuri scrise pe frunze uscate de vie*). De aceea, începînd cu primul volum în care și-a regăsit „glasul“, cum spune critica modernă, cu *În marea trecere*, poetul ne dezorientează cu apelul *Către cititori*, prin care își cere îngăduința să se exprime fără cuvinte :

Amare foarte sunt toate cuvintele,
de-aceea — lăsați-mă
să umblu mut printre voi,
să vă ies în cale cu ochii închiși.

Poetul-mut, poetul-lebădă, este de fapt metafora stilului sugestiv, a subtextului, ca în regia teatrală a lui Stanislavski. Poezia lui Lucian Blaga pendulează neîncetat între cei doi poli : acela al expresiei directe, discursive, nu fără hieratism, și acela al vorbirii în *sotto-voce*, cu glas de taină, prin simboluri inițiatice. Și într-o ipostază ca și în cealaltă, poetul se face înțeles, fie că ar chema, la un alt registru al pathosului decât Eminescu, extincția (*Un om se-apleacă peste margine*, în același ciclu), fie că afirmă viața, jubilant, alăturându-se creației omului :

Lucrătorule, cu șorțul de piele albastră,
tu știi că frumoase sunt
numai lucrurile ieșite din puteri omenești (...)
Nu te cunosc, nu mă cunoști,
dar o lumină alunecă
de pe fața ta pe fața mea,
fără să vreau m-alătur bunei tale vestiri
și-o strig în sfintele vânturi.

(*Lucrătorul, ibid.*)

Există așadar și o „bună vestire“ a muncii, a lucrului ivit din munca omului, a lucrătorului pentru care
...mașinile cîntă
mai frumos decît toate privighetorile.

O cotitură dintre cele mai pilduitoare a fost stîrnită în cariera poetică a lui Lucian Blaga de către acel eveniment tragic din istoria patriei : dezmembrarea ei, prin dictatul de la Viena. Ea a dat acest admirabil ciclu, intitulat *Virsta de fier*, a poeziilor scrise între anii 1940 și 1944. Cîteva cuvinte exprimă luminos geneza lor :

Inima mea — e-o carte care arde,
un bocet
în mijlocul Patriei.

(*Inima mea în anul 1940*)

Universitatea din Cluj se mută la Sibiu iar poetul, titular al catedrei de filosofie a culturii, o urmează în exod. Frumosul oraș i se pare, în aceste împrejurări, pustiu :

Ce gol în toamnă mi-e Sibiul !

(Cetatea moartă)

În noua lui „nenorocire“, pribeagul se simte înstrăinat :

În străinătate-mi, pămîntean în lacrimi,
stau de veghe lingă vatra mea de patimi.

(Lîngă vatră)

Această „vatră de patimi“ se traduce în proză prin Patria care se chinuiește. *Pasărea U*, a nenorocului, coboară, stăpînește aerian văzduhul.

Războiul al doilea mondial, mai virtos decît cel dinții, călcînd toate legile ce-și prescrisese în veacurile trecute, se vestește ca „vîrsta de fier“, un nemaipomenit regres în civilizația mondială. Într-o poezie cu titlu wagnerian, *Götterdämmerung*, autorul vede scufundîndu-se toate tărîmurile de vis ale marilor poeți, Thule al lui Goethe și Orplid al lui Möricke. Solstițiul de iarnă se întinde ca un ghețar peste țara mutilată (21 decembrie) :

În iarnă stă țara...

Într-un memorabil poem, *Cîntec despre regele Ion*, se dă glas solidarității naționale înaintea dezmembrării :

Avem același nume, tu și eu,
că-i iarnă sau că-i primăvară —
ne cheamă azi pe toți la fel :
Ion fără de țară.

Sentimentul acestei solidarități se adîncește în varianta *Nu sunt singur* :

Focuri sunt și e credință.
Acest gînd cît mai palpită
schimbă moartea-n biruință :
nu sunt singur, nu sunt singur.

Ideea de patrie, transpusă pe registrul absenței, e tradusă printr-o serie admirabilă de metafore :

Timp fără patrie : rîu fără ape
secetă-n albie, și subț pleoape.
Timp fără patrie : inimi învinse,
vîrste nerodnice, cugete stinse.

Timp fără patrie : sură poveste,
vuet de cetină neagră pe creste.
Timp fără patrie : țarini ne-ntoarse,
zboruri defuncte și suflețe arse.
Timp fără patrie : stingere-a torței,
boltă neprietenă, clopot al sorții.
Timp fără patrie : dragoste-amară,
roiuri tînjind după raiuri și ceară.

(*Timp fără patrie*)

În *Balada mierlei*, pasărea inimii lui Blaga s-a haiducit :

Ce te miri că-n Cluj, prin soc și nuc,
mierla fluieră ca un haiduc ?
Pune mierla-n glas și cînt ce știe.
Fost-a Clujul scaun de domnie.

Semnele biruinței se adună însă de pretutindeni : din adierea vîntului, din chiotul gonacilor la vînătoare, din miracolul primăverii :

În copaci, prin vechi coroane,
Seve urcă în artere ;
S-ar părea că-n țevi de orgă
Sue slavă de-nviere.

(*Inviere*)

Ciclul următor aceluia care ne-a dezvăluit în Lucian Blaga pe marele poet-cetățean și patriot, indisolubil legat de inima sîngerîndă a Ardealului, se deschide surprinzător, cu acel prea puțin cunoscut *Prolog*, în care e interpelat tineretul care-a uitat cîntecul de iubire,

cîntecul ce-l cere firea.

Acest *Prolog* se mai impune atenției biografului și criticului, prin bilanțul ce și-l ridică poetul, definindu-și activitatea la modul lirei hugoliene, pe cel mai larg registru al sensibilității, propunîndu-se ca exemplu generațiilor tinere, cu îndreptățitul orgoliu al marilor genii :

S-a-ntîmplat să port cîndva făclia
din vale-n deal, din noapte-n zi,
pe drumuri ce mereu vor fi,

călăuzindu-vă pînă la pragul
unde-n azur domnește măreția.
S-a întimplat să cînt prin vreme pămîntească
tot ce-i înalt, tot ce-i frumos,
tot ce ieși ca din tiparniță cerească :
porunci și pravili, noime, legi,
visuri ce ți se dau și nu le-alegi
căi de ursită, minte, ce se-adulmecă de-abia
la vîrste, cum se face-a mea,
zbor de-mplinire, ultime-nălțări,
prin cari pămîntului îi scapi subț zări.

De acum înainte, o vară a Sfîntului Martin aprinde
inima poetului, care se revelase încă din ciclul *Nebănuite-
le trepte*, versuri nouă (Sibiu, 1943), ca un mare cîn-
tăreț al iubirii, pe toate coardele lirii, la toate modu-
rile, de la catrenul epigramatic sau madrigalesc, la me-
ditația sau la imnul de neobosită slăvire a frumuseții
întrupate feminin. Nu este însă femeia împlinită, ci
ființa adolescentină, fata, aceea care își flutură părul de
aur în vînt, simbolizînd învierea firii și vestind împli-
nirea ei, este „făptura clară“, în care s-a încorporat lu-
mina, marele atribut al universului nostru, cea de a doua
polaritate a cosmosului blagian, în care a fost remar-
cată mai ales taina, iar poetul își asumase rolul poten-
țării ei. Regăsindu-și adolescența, poetul își plimbă iu-
bita în afară de perimetrul citadin, prin vastele orizon-
turi ale cîmpiei sau pe potecile tănuite ale pădurii, îi
educă simțul misterului, dar se și redescoperă în mul-
tiple ipostaze, de la aceea a tînărului sfios, căruia iubi-
rea îi comandă respectul, pînă la fandarea eroică a ca-
valerului medieval :

Cu tinerețea ta albastră alături
aș putea și spada să mi-o-ncerc
cu un mistreț — în țară abătut —, cotropitor,
cu colți crescuți din neguri către viitor —
să-l strîng, silindu-l tot mai mic în cerc.

(În jocul vîrstelor)

Iubirea exaltă imaginația, nu însă fără ca nemilosul
apel al vîrstei să proiecteze asupra-i o umbră de tris-
tețe :

Ce n-aş putea cu tinereţea ta arzînd alături :
Dar cum, cînd jocul început mi-o cere,
cum voi învinge timpul pus —
vai, ca un scut de aur între noi —
tu răsărit şi eu apus ?

(Ibid.)

Poet prin esenţă modern, adică sfişiat de tot felul de contradicţii interioare, Lucian Blaga a redescoperit iubirea la netimp, dar a transpus-o ca un mare compozitor, dublat de un tot atît de abil virtuoz, pe toate registrele sensibilităţii, făcîndu-şi din ea religia ce-i lipsea, sau dacă aceasta a fost nu ştiu ce variantă întinerită a panteismului, încununarea crepusculară a naturalismului său, de esenţă păgînă. Erotica lui Lucian Blaga, mai complexă decît a tuturor înaintaşilor săi din literatura noastră, investită cu maturitatea meşteşugului poetic, dar şi însufleţită de o dogoare neaşteptată, va propune exegeţilor săi viitori ca ultima şi nu ca mai puţin interesantă faţă a poetului, care şi-a intensificat producţia lirică în ultimul deceniu al vieţii, paralel cu neîntreruptele lui largiri de orizont al cunoaşterii filozofice.

Onorîndu-mă cu prietenia sa, îmi scria de la Cluj la 14 mai 1954, împărtăşindu-mi proiectele sale şi ţinîndu-mă la curent cu prodigioasa-i activitate :

„De multe ori am simţit focul de a-ţi mai citi cîte ceva din ale mele, îndeosebi din cele vreo 120 poezii inedite, din aceşti ani atît de prielnici unei lirici adînci. *Faust* cu cele 12 500 versuri este de asemenea gata, încă din toamnă. Şi alte vreo 10 volume de proză literară, şi mai ales filosofică. Am completat şi tălmăcirile din poezia universală, cu lucruri minunate, printre cari şi *Balada doamnelor de altădată* şi *Marienbader Elegie* şi *Caprifoliul* (Palamas), şi *Annabel Lee* şi *Die Beiden* (Hofmannsthal) şi altele, şi altele.

Un volum de aforisme ; le-am scris în special pentru Tine, căci îmi aduceam aminte că *Discobolul* ţi-a făcut o bucurie.“

În preajma vîrstei de 60 de ani, marele poet român, „Bibliothekarius“ ca şi Hölderlin, dar în deplinătatea forţelor lui spirituale, gîndea şi elabora în toate dome-

niile, cu o ritmicitate sporită, sigur pe sine, satisfăcut de roadele muncii sale intelectuale, nestrăbătut de îndoielile cărora le da curs exclusiv pe registrul liric, ca unui izvor de poezie, iar nicidecum ca unei căi de întime mărturii. Om al penumbrei și al umbrei, al tăcerii sau al zvonurilor confuze, al tainei, al întoarcerii la vatra arhaică a riturilor magice — în poezia sa, Lucian Blaga trecea pentru mulți a fi un mistic, când în realitate gândirea sa respingea soluțiile intuiției bergsoniene sau mai în genere ale filozofiilor subconștientului și inconștientului, deoarece urmărea înainte de orice elucidarea problemelor prin răspicate disocieri, înlăturînd confuziile și erorile ispititoare.

Recitîndu-i cu acest prilej și studiile filozofice, m-a izbit o afirmație, pentru că mi s-a părut că îl definește și pe dinsul. Iată ce spunea despre Goethe, în capitolul *Religiozitatea-fior*, din *Religie și spirit* (Sibiu, 1942): „Goethe era desigur un suveran al simțurilor; natura, sub toate laturile, îl încînta pînă la exaltare“. S-ar spune că Lucian Blaga s-a gândit puțin și la sine însuși, trăgîndu-l pe Goethe către el, ca pe un frate mai mare, de aceeași structură morală. Văzul și auzul, dar și mirosul și pipăitul, concură la Blaga ca să dea poeziei sale în aparență de pură spiritualitate și de înaltă speculație metafizică, o consistență ca aceea a materiei, pe care a divinizat-o, mărturisindu-și o singură dată secreta religie :

Materia ce sfîntă e —

Dar numai sunet în ureche.

(Răsărit magic)

Aceste versuri i-ar fi plăcut și lui Rilke, alt fals spiritualist, alt părelnic poet eterat, ale cărui simțuri vibrau însă, ca și acelea ale lui Lucian Blaga, întocmai ca și corzile lirei.

Cu prestigioasa cunună verbală de „poet național“, smulsă de pe fruntea lui Vasile Alecsandri, l-a investit G. Călinescu pe Mihai Eminescu, numindu-l pe cel dintîi, nu avantajos, desigur, „poetul oficial“. Autorul monumentalei istorii a literaturii noastre uita însă că „bardul de la Mircești“ fusese pînă la Unire un luptător, că înfruntase surghiunul, că își impusese idealurile, care erau și acelea ale strălucitei sale generații, punîndu-se

de-a curmezișul structurilor feudale, cărora le aparținea prin ascensiunea tatălui său și că, înainte de a ajunge invitatul de la Peleş, cîntase în *Ostașii noștri* vitejia dorobanților, izbutind să le convertească „porecla în renume” și să lase urmașilor, chemați să înfăptuiască, nu prea tîrziu, marea unire din 1918, mitul legendarilor „curcani”. „Poetul oficial”, însuși, în faza peleşistă, ca să spunem așa, la inaugurarea castelului, făcuse urarea de vizionar a strămutării hotarelor, cu viziunea exactă a marilor năruiri de imperii care au făcut posibile actele istorice succesive din dramaticul an mai sus-numit.

Prin ironia surizătoare a soartei, la care nu puțin a contribuit G. Călinescu însuși, n-a devenit, oare, Eminescu, chiar în zilele noastre, poetul oficial, ca o dublură firească totuși a celui național ?

Cînd glasul autorizat al unui poet, altădată blestemat, iar astăzi academician — l-am numit pe Geo Bogza —, invită pe numeroși cititori ai capetelor sale de coloană dreaptă de la *Contemporanul* să depună flori, mereu proaspete, la monumentul lui Eminescu din fața Ateneului, cînd data de naștere ca și aceea a morții Luceafărului de pe firmamentul nostru liric au ajuns zile de pelerinaj spontan, dar și organizat, mai putem privi fața evenimentului fără a-i recunoaște și dublura ?

Prin statornicia influenței sale asupra generațiilor succesive, din momentul cînd neentuziastul său prețuitor E. Lovinescu l-a fixat, și pînă astăzi, în interval de aproape cincizeci de ani, Lucian Blaga este și el, în felul său, un poet național. Datorită prestigiului său liric, sînt repetate adeseori, fără a fi totdeauna bine înțelese, vocabulele singulare ale filozofiei culturii, ca „transcendentul care coboară”, „spațiul mioritic”, „matricea stilistică”, „sofianicul” și altele. Încă din timpul vieții lui, un critic raționalist, cum a fost Pompiliu Constantinescu, i-a împrumutat uneltele cugetării ca să-l interpreteze pe Tudor Arghezi, care nu se așezase încă pe scaunele confortabile de poet național și oficial, rezervate zilelor noastre. Multitudinea studiilor monografice care au fost consacrate în anii din urmă atît gîndirii filozofice, cît și poeziei lui Lucian Blaga, sînt semne prevestitoare, asupra cărora cu greu ar mai putea pluti dubiul.

Generațiile tinere, care au totdeauna ultimul cuvînt, acreditează uneori necritic gîndirea filozofului, cîndva condamnată de un nomofilax al bisericii dominante, gîndire deservită de o nomenclatură prețioasă, pe cît de rebarbativă pentru partizanii terminologiei clasice, pe atît de seducătoare pentru neocultismul strecurat în cetate.

Poetul cetății lui, al Clujului, al rîului său, Mureșului, care-i străbate poezia ca Oltul pe aceea a lui Goga, al plaiurilor eliberate de coșmarul păsării U, într-un cuvînt al Patriei, admonestat de Ion Barbu pentru localizări istorico-geografice care scoteau lirica lui din contingent ca s-o coboare pe solul ferm, nu al contingenței, ci al permanențelor noastre, este și el, privit în totalitatea mesajului său, un poet național. Suferințele neamului din anii 1940—1944, mai reale decît acel „Weltschmerz“ de răsunset expresionist, care i-a obsedat mai de mult inspirația, i-au adîncit sentimentul patriotic, smulgîndu-l din spațiul natal al Lancrămului și proiectîndu-l în largul hotarelor sfișiate, ca pe un vestitor al victoriei, în ziua căreia, la 9 mai, văzuse lumina zilei cu cincizeci de ani înainte. Cînd îl firitiseam, cu acel prilej, după Eliberare, îmi amintea cu mîndrie de fericita coincidență.

Poetul denunțării „Virstei de fier“, poetul jubilariei, în ceasul dreptății istorice restaurate, poetul dragostei de țară și al iubirii de viață, în anii verii fierbinți de care vorbeam, și-a clasicizat expresia, regăsind cîntecul simplu în aparență, prin limpezime, dar elaborat cu un profund simț muzical și reîmprospătat la izvoarele poeziei populare, ale cărei cadențe i-au urcat mesajul spre ultimele culmi. O strofă curioasă din *Suprema ardere* ne relevă cîtă putere credea Lucian Blaga că rezidă în lumină și în cîntec :

Dacă lumina ar cînta
vărsîndu-și puzderia,
noi am vedea cum cîntecul
consumă materia.

Lumina și cîntecul, cele două polarități finale ale mesajului său, germinează în universul poetic al lui Lucian Blaga bucuria de a trăi, plenitudinea vieții, care se primenește mereu, fără a se consuma vreodată. Acestei

plenitudinii, pe plan spiritual, aparține lirica marelui poet, în prima ediție completă, — cea de față — îngrijită prin pietatea fiicei sale, a cărei venire pe lume a fost acel *primum movens* al tuturor bucuriilor vieții.

[Lucian Blaga, *Opere*, vol. 1, Ed. „Minerva”, București, 1974. *Prefață*.]

ROSA DEL CONTE

[TÎNĂRUL BLAGA]

Poemele luminii — pe care azi poetul, pe drept sau pe nedrept, le reneagă — reprezintă experiența de tinerețe a scriitorului. În culegere se învecinează motive diferite: motivul central, în jurul căruia se organizează poeziile, e totuși o vagă, dar insistentă aspirație panică. Poemul cu care se deschide volumul este unul programatic, întrucît afirmă un autentic crez poetic: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Credință în poezie văzută ca iraționalitate, ca intuiție pură, care pătrunde în esența misterioasă a lumii, atinge absolutul și-l exprimă fără să-l închidă în schema limitativă a conceptului. Lumea e reprezentată ca o corolă de minuni: flori, ochi, morminte, acele morminte risipite pe verzile plaiuri transilvane, pe care poetul — într-unul din poemele sale cele mai norocoase —, avea să proiecteze hora voioasă a iezilor, așa cum altădată Montale avea să evoce, pe piața unui sarcofag etrusc, hora străveche a iepurilor... Acest sentiment al armoniei care leagă laolaltă viața și moartea hrănește la Blaga un cult special al morților, o *pietas* umană și cordială, în virtutea căreia mormîntul — un adevărat mormînt, de țărină, pe care nu apasă prezumțioasele suprapuneri de monumente care copleșesc și profanează cetatea morților în Occidentul european — își asumă o familiaritate secret consolatoare, devine una dintre privescările lumii domestice, fără să se confunde cu elementele obișnuite ale orizontului nostru: pajiștea, bătătura, casa.

Poezia lui Blaga tinde deci să fie revelație a lumii, căci nu ucide și nu distruge tainele, ci le adâncește, sporind cu o magie nouă vraja nepătrunsului „ascuns în adâncuri de întuneric“. De aceea, în cuvîntul poetului tinăr nu vom percepe spaima sufletului strivit și tulburat în fața misterului (așa cum se întîmplă la un Pascoli, pentru a ne raporta la un poet de-al nostru), ci bucuria înfiorată pe care i-o transmite contemplarea secretei vrăji cu care cel nepătruns își ferește adevărurile ultime de ochiul omului. Întunericului care înfășoară aceste taine, poezia îi va împrumuta un sens sugestiv mai tulburător, apărînd misterul și „marginile“ sale sacre. Este motivul „cenzurii transcendente“, cel care-i inspiră filozofului pagini atît de cutremurate și care își va face simțită prezența și în poezie, mereu, ca temă de inspirație ; și orice tentativă de depășire, în speranța de a obține esența printr-o interpunere pe cale rațională, pe care în mod stupid am pretinde s-o recomandăm ca potrivită, este vinovată.

Este afirmată astfel aspirația cea mai urgentă și constantă a viziunii sale lirice care se dorește cu violență transfiguratoare a unei realități care prin ea însăși e risipă. O asemenea aspirație o realizează treptat. Cucerirea realului, comunicarea cu el într-un fel de unitate cosmică, e desigur cea dintîi treaptă. Iar comunicarea are loc, și pentru Blaga, cel puțin în această primă culegere a sa, prin iubire. Aceasta este năvalnică, o năboire a singelui, tumult al aprinsei patimi care exaltă sentimentul și pare a împinge mai departe limita obișnuită a percepțiilor și a emoțiilor noastre ; dar iubirea este și extaz îmblînzit, în care implicarea eului în univers se exprimă printr-un consens împăcat, adeziune a omului integrat în cosmos în chip fericit și complet. Acest poet care din dragoste cunoaște violența pasională, aproape dorința arzătoare care-i mistuie pe amănți, dar nu ignoră nici calmele extazuri ale iubirii, știe să găsească imagini neliniștitoare și ardente pentru a mărturisii beția patimii. Dar, în clipele de contemplație și extaz amoros, știe să rostească acel cuvînt unic — care se prefăce în liniște și se destinde într-un arc melodic amplu și grav ca un fluviu peste miriștile orbitoare — și comunicarea neașteptată a eului nostru profund cu lucrurile, într-o unitate regăsită.

În acest sens, să reținem ca exemplară poezia *Pământul*. Pierdut undeva între imensitatea pământului și a cerului, poetul e asaltat de neliniștea unei tăceri, de spaima unui gol de care măsura noastră omenească se simte amenințată și nimicită. De acest sens al infinitului care-l înspăimântă îl salvează femeia: prin ea, universul capătă glas, prin bătaia inimii ei, universul răspunde. Așadar, dizolvarea în neant, acel naufragiu atât de scump inimii lui Leopardi, Blaga — cel puțin în această primă culegere — îl ignoră. Așa cum — înfricoșat de tăcerea pământului și vrînd să-i asculte bătaia de inimă fraternă — și-a lipit urechea de glie, care-i răspunde cu inima ființei iubite, tot astfel gîndul morții nu poate prinde chip. E un sentiment căruia i se refuză fiind în viață și pe care îl ocolește cu oroare și după moarte. În sicriul care a fost cîndva viu — ne referim la poemul *Gorunul* —, va regăsi pulsația sevei și se va simți încă în comuniune cu viața marelui tot. Acesta este deocamdată chipul propriu de a concepe veșnicia, acea veșnicie pe care o căutăm ca orbii în întuneric, pe care o respirăm în extazul sau în tensiunea emoțiilor celor mai înalte: singura noastră posibilitate de a nu muri, resimțită ca o cerință la care nu se poate renunța. Precum se vede, această aspirație are o soluție imanentă, nu hrănește ambiții de nemurire personală sau transcendentă. Sau își găsește împăcarea, dacă și-o găsește vreo dată, în ordinea devenirii biologice și istorice, în continuitatea și solidaritatea generațiilor. Semnificativă este astfel, pentru că ilustrează un motiv care se va releva drept unul din cele mai adînci și mai vitale la Blaga, poemul *Liniste*. Neașteptata tulburare care-l asaltează în liniștea nocturnă, ca o indefinibilă și totuși intensă nostalgie, își arată dintr-o dată înțelesul profund: „În piept / mi s-a trezit un glas străin / și-un cîntec cîntă-n mine-un dor, ce nu-i al meu“.

E o durere care-i transcende eul individual, e o nostalgie — de visuri nerealizate, de viață netrăită — pe care morții le lasă moștenire celor vii. Firul pe care moartea l-a rupt: elanul sufletului, tumultul simțurilor, multiforma dorință și vrere care sînt însăși viața, acest tot nu moare așadar, ci se transmite și renaște pentru a se împlini în succesiunea generațiilor prin care omul

își proiectează în viitor o existență niciodată încheiată. Chiar și drama etică, frământarea conștiinței divizate între porniri opuse — binele și răul —, apare în această culegere. Dar ea, această dramă, pare a se împăca într-o acceptare totală a contrastului. A se vedea poemul *Pax magna*: de cînd șarpele cu solzii de ispită a simțit asupra sa călcîiul ingeresc, s-a născut în om dorința care și-a aflat pentru prima dată concilierea în el, în poet. Poetul e picătura de divinitate rătăcită în lume și în același timp e adăpostul oricărui rău, pentru că i-a acceptat pe Dumnezeu și pe Satana; dualismul pe care creștinismul tinde să-l rezolve, răscumpărînd păcatul prin suferința remușcării și expiere, anulînd răul prin luptă morală, aici nu este respins. Inima omului frământat din lut poate deveni fie amfora care a primit focul furat lui Zeus de către cutezanța unui Prometeu, fie potirul în care a fost strîns sîngele lui Cristos. Inima lui e tăria dragostei care susține lumea și violența urii care poate s-o distrugă. Un fior imperceptibil trece totuși peste această liniște în care dezbinarea pare a se fi așezat. Poemul care încheie culegerea denunță deja, iremediabil, singurătatea omului și spaima unui destin ultim, care rămîne misterios. Asemeni stelelor, solitare și ele pe cer și veșnic călătoare, viața omului nu e oare și ea o rătăcire eternă, minată de doruri oarbe spre oarbe cărări desfăcute asupra nimicului? (V. poemul *Stelelor*.)

S-a spus că Blaga ar respinge *Poemele luminii*, dar nouă ni se par fundamentale, pentru că germele universului liric blagian aici se află; aici își are înfipte chiar dacă ascunse în spatele unor atitudini expresive de împrumut, rădăcinile adînci. Justificarea prin scop a existentului, lipsit — va zice Lucifer — de cea mai mică urmă de raționalitate (*Pustnicul*) nu a izbutit; dar poetul nu renunță. Aspirația de a atinge divinitatea în lucruri, de a se uni cu ele, reînvie în tema celei de-a doua culegeri care se intitulează *Pașii profetului* (1921). În ea, poetul ne încredințează un mesaj de proaspătă și viguroasă tinerețe: ca și în poezia vîrstei dintîi, sensul religios se întrupează în viziuni mitice, în figuri și simboluri. Țîșnește la suprafață, dintr-o atmosferă arhaică, de spontaneitate și de instincte domolite, aproape ca un

simbol, figura lui Pan, zeu teluric de esență cosmică, dar izvorînd cu-adevărat din sufletul simplu și grav al poporului de păstori, și nu resuscitat în chip artificial după schemele unui clasicism academic.

Lirica se impune examenului nostru prin atmosfera pastorală care evocă grandoearea figurii mitice, atît de spontan împlintată pe cornișa unui naturalism arhaic. Unui Pan care conduce horele ușoare ale nimfelor sau intonează imnuri pe fluierul din trestie, unui Pan care strînge la pieptul păros pe gingașa Psyche speriată spre a o absorbi în ființa lui uriașă, sensibilitatea mitică a lui Blaga, miraculos aderentă la spiritul neamului său, la orizontul lui natural și stilistic, îi contrapune blînda figură a păstorului antic, adormit cîndva, pe timp de iarnă prin peșteri și care încă doarme greul somn al anotimpului ce pare a-l fi amorțit pe totdeauna, într-o inerție de moarte. Dar și el se va deștepta, ascultînd de ritmul vremii, de legea resurecțiilor universale. [...] În tăcerea în care pare că se celebrează ritul renașterii — tăcerea are mereu în poezia lui Blaga o semnificație mistică —, gestul lui Pan, atît de puțin decorativ-arcadic, își asumă un sens profund ancestral, reflectă adevărul simplu al unui tip etern. E acel păstor valah, pe care, în paginile inspirate ale *Spațiului mioritic*, Blaga îl vede urmîndu-și cu pas cadențat turmele blajine, trecînd pe lîngă orașe medievale cu turnuri aievea, vorbind de o altă soartă, sau trecînd peste culmile Carpaților, de la mările Dunării pînă în regiunea de coline a Maramureșului, și de acolo încă mai departe, pînă în Moravia, gata să-și păstreze sufletul latin în centura scobită, adăpostită a unui podiș de munte : plaiul, *sfîntul plai*, cum îl numește Blaga, cel care în vîrsta crepusculară a evului său de mijloc i-a ținut loc românului de patrie¹.

Dincolo de calma și grava frumusețe a acestor figuri mitice, aspirația la comuniunea cosmică se exprimă — mai puțin norocos, trebuie s-o recunoaștem — ca suferință a propriei limitări fizice : dar nu întrucît e fizică, pentru că la Blaga există o atitudine de totală acceptare a materiei și îi este proprie aspirația de a o exalta

¹ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, Ed. „Cartea Românească”, București, 1936, p. 174.

și nu de a o mortifica sau nega. Suferința pe care o simte poetul e aceea de a percepe materia („trupul“) ca fiind prea strîmtă față de elanul ilimitat de care e în stare sufletul. În virtutea acestei atitudini titanice, el ar dori pentru inima lui arzătoare o pulsație corespunzătoare a pămîntului, gîfîiul nemărginit și profund, bubuitul furtunilor năprasnice. Ar vrea să iubească cu violența unei energii telurice, care, dezlănțuită, poate ridica la cer brațele uriașe ale mărilor pentru a cuprinde într-o îmbrățișare bolta cu stelele; ar vrea să urască cu furia unei forțe primordiale, care, într-o singură zvîcnire, poate nimici lumile răspîndite în cosmos, să stingă bieții sori pieritori cu un zîmbet. Și dimpotrivă: „Numai pe tine te am trecătorul meu trup“, poeme care sting nietzscheanismul strigătului său orgolios în cadențe vaste și îmblînzite (*Vară*). Această lirică invocă o palingeneză în toată legea, din care oamenii nu ies numai spirite pure sau numai materie, ci în deplinătatea lor cea mai viguroasă, printr-o autentică „restauratio“: ei nu mai sînt fragile vase de lut, protejînd orgolii nemărginite, ci forme plăsmuite dintr-o aceeași substanță cu a rocii eterne, ființe puternice și nu atomi înspăimîntați, pierduți în miracolul infinit al cosmosului. Numai astfel poate fi înlăturată tristețea condiției noastre umane: aducînd eul nostru fizic, lutul țărinii, impulsurile sufletului de a cuprinde frumusețea multiplă a acestei lumi care de atîtea ori este un palpit rece de lumini verzui, punctînd întunericul nopții (e șirul, evocat magic, al licuricilor de pe pajiște); și de atîtea alte ori, dimpotrivă, e cunună orbitoare de spice coapte care-și strîng la sîn dulceața, în pacea nemișcată a unui calm de vară, care a împus pînă și timpului să amortească leneș (*Vară*).

Adeziunea la materie — *acest trup, această lume* — e atît de totală la Blaga, încît n-ar renunța la ele nici după moarte. [...] Dar „această lume“, pentru Blaga, e și chipul provizoriu al unei realități mai autentice; e o lume care aspiră, aidoma omului, la progresivele trepte ale unei palingeneze — și din acest punct de vedere, esențial pentru inspirația sa, el este cu adevărat inserat în spiritualitatea religioasă a ortodoxiei. De aceea considerăm că *Strigăt în pustie* constituie centrul liric al culegerii pe care o examinăm. Disocierea de soluția ima-

nentistă e implicită în cerința postulată imperios a reînnoirii care să îngăduie omului de a se apropia de Esență : „Vino, lume, vin’...” [...] *

[Introducere la Lucian Blaga, *Poesie 1919-1943*, Leri Editore, (Roma), 1971.]

ION DODU BALAN

[IUBIREA — O FORȚĂ A NATURII]

[...] Prin piesa *Anton Pann*, Lucian Blaga părăsește definitiv formula expresionist-mitologizantă a teatrului său și se integrează direcției realiste cu tradiții atât de bogate în istoria dramaturgiei românești. Procesul acesta de lămurire și luminare interioară, de deschidere către alte concepții filozofice și idealuri de viață e la fel de evident și în volumul *Poezii* (1962), cu cele trei cicluri indicând principalele direcții tematice noi. Vechea preocupare pentru tot ceea ce e devenire în procesul dialectic al firii, pentru esențele existenței, întunecată adesea în volumele anterioare de viziuni metafizice, primește acum semnificații noi, se umple de seninătatea creației, de bucuria vieții :

Mi-ai dibuit aplecarea firească și gustul ce-l am
pentru tot ce devine în patrie,
pentru tot ce sporește și crește-n izvornită.
Mi-ai ghicit încântarea ce mă cuprinde în fața
puterilor, în ipostază de boabe,
în fața mărunților zei, care așteaptă să fie zviriți
prin brazde tăiate în zile de martie.

(*Mirabila sămânță*)

În acest succint poem filozofic, poetul laudă puterea germinativă a sămânței — ca formă de perpetuare a vieții, fără nici o prezență mistică, supranaturală ; intuiește cu bucurie în tainele ei belșugul, farmecul ve-

* Trad. ed.

rilor și un cer înalt de lumină, deschizînd, totodată, un univers viitor, fremătînd de vitalitate :

Palpită în visul semințelor
un foșnet de cîmp și amiezi de grădină,
un veac pădureț,
popoare de frunze
și-un murmur de neam cîntăreț.

Puterea de rodire a firii — care inspiră omului un profund optimism și-o nepotolită sete de a trăi — se exprimă și-n alte poezii precum *Prier*, *Ceasul care nu apune*, *Iarbă*, *Văzduhul semințe mișca* sau acea antologică *Focuri de primăvară*, în care osmoza om-natură nu mai îmbracă veșmintul unei viziuni panteiste — ca altădată —, ci se exprimă firesc, ca într-un cîntec de la țară :

Prinși de duhul înverzirii
prin grădini ne-nsuflețim.
Pe măsura-naltă-a firii
gîndul ni-l desmărginim.

Căutăm pămîntul, unde
mitic să ne-alcătuim,
ochi ca oameni să deschidem
dar ca pomii să-nflorim.

(*Focuri de primăvară*)

Universul imagistic al poeziei sale e inundat acum de rezultatele observației directe asupra realității înconjurătoare, metaforele sale transfigurează realul și concretul cu o modalitate prozodică simplă, adeseori împrumutată folclorului. Elementul nou, însă, în volumul *Poezii* nu-l constituie doar prozodia folclorică șlefuită cu grijă sau simplele elemente care circulă în creația populară în mod curent. E vorba de o schimbare de atitudine și de viziune filozofică. Dacă altădată Blaga căuta în folclor mai cu seamă speciile și miturile pretabile la interpretări agnostice, mistice, și la sporirea „misterului” din lucruri și ființe, de data aceasta el se orientează spre substanța realistă a producțiilor anonime, spre sensurile lor luminoase, țîșnite din viața autentică.

Accentul cade acum pe arta populară ca expresie a vieții. Poetul nu mai caută în folclor străfunduri ime-

moriale, mituri stranii sau eresuri eterodoxe, menite să ne întoarcă la o sensibilitate primitivă. Satul nu mai apare ca un Eden prelungit într-o patriarhalitate naivă; el e un loc al acțiunii, al muncii creatoare, revărsată-n cîntec. Totuși, în concepția lui Blaga, satul integrat naturii rămîne încă o dimensiune a veșniciei. Totul e trecător, numai izvorul din satul natal pare peren ca „un fir pe care Parcele îl torc“ :

Împărății s-au prăbușit.
Războaie mari ne-au pustiit.
Numai în Lancrăm subț răzor
rămas-a firav un izvor.

Păduri s-au stins. Și rînd pe rînd
oameni în umbră s-au retras,
veșminte de pămînt luînd.
Dar șipotul, el a rămas.

(Izvorul)

O coordonată distinctă — nu cu totul inedită, însă, căci Blaga a cultivat cu mare succes liedul și înainte de Eliberare — o constituie cîntecul înrudit puternic cu doina de despărțire, de dor și de dragoste. În această direcție, Blaga, care scrisese multe lieduri — să amintim numai acel eminescian *Belșug* din *La curțile dorului* —, se arată totuși surprinzător de înnoit și de tînăr :

Dragostele mele bune
cum le-a măcinat pămîntul !
Cum pieriră pe subț iarבă
frumusețea și cuvîntul !
Dragostele mele rele,
cîte au căzut și ele !
Dragostele bune, rele,
ce-a rămas sub gîii din ele ?
Țărnă numai și inele.

(Cîntecul vîrstelor)

Potențialul său liric a crescut uimitor, tălmăcind o sensibilitate proaspătă, bogată, un registru sufletesc amplu. Fără nici o exagerare, piesele erotice din volumul *Poezii* sînt toate antologice. Iubirea se afirmă ca o forță a naturii, ea echivalează cu anotimpul veșnicei tinereți și depășește oricare facultate a spiritului uman :

A cunoaște. A iubi.
Înc-o dată, iar și iară,
a cunoaște-nseamnă iarnă,
a iubi e primăvară.

(Primăvară)

Sentimentul acesta puternic e exprimat complex într-o adevărată monografie a dragostei. Îl surprindem în liniștea pădurilor, în *Văzduhul semințe mișca*, când poetul sărută discret „calda paloare din palmă” a iubitei „pe linia vieții, ce s-alegea”, ori nostalgic, evocat ca o geneză, în *Cîntecul brumelor, urmelor*:

Ca o pulbere de-argint
înghețase roua.
Brumele s-au născocit —
era ziua doua.

.

Brumele s-au nimicit —
era ziua noua.
Duhul lumilor prea cald
dezghețase roua.

Mulcom încă scumpul gînd
către-un loc mă-ndrumă,
unde soarele își bea
urmele din brumă.

Alte dați îl regăsim ca o chemare romantică (*Glas în Paradis*), ca o taină (*Spune-o-ncet, n-o spune tare*), ca o admirație exuberantă în *Catrenele fetei frumoase*, ori nedeslușit în adîncuri, ca cel mai adînc din doruri: „Dorul-dor”, „acela care n-are amintire / și nici speranță...”. Cîntecul erotic al lui Lucian Blaga e formulat concis, dens, adeseori aforistic, ca de pildă această *Cîntare vîntului*, din care nu lipsește o amară experiență, repetabilă de toți la infinit cu aceleași rezultate:

În iubire nimeni, nimeni
nu-și ține cuvîntul.
Veșnic strîns îmbrățișat
te-a ținea numai pămîntul.

Dacă s-a putut observa — pe bună dreptate — că vechea poezie a lui Lucian Blaga, preocupată să exprime „misterul“, taina lucrurilor, e scufundată adesea în tăcere, înțeleasă nu ca o pauză mecanică în și între versuri, ci ca un mod de expresie artistică a însingurării, cred că am putea semnala faptul că în noul său volum de versuri dominante sînt melodia, cîntecul, freamătul vieții. E pretutindeni o mare bucurie de a trăi, de a iubi, de a cunoaște și admira natura în neconținută ei prefacere. Dacă în direcțiile ei filozofice, evoluția aceasta e o negare obiectivă a filozofiei sale fataliste și agnostice, în ceea ce privește coordonatele lirice, ea este cel mai adesea o dezvoltare și o împlinire, în noile condiții, a tot ceea ce poetul de o excepțională înzestrare, care a fost Lucian Blaga, a avut dintotdeauna în partea cea mai avansată a creației sale: patriotismul, dragostea de om și de natură, legătura intimă cu valorile spirituale ale poporului său, al cărui tălmăci s-a dorit a fi, cum singur mărturisește în versurile sale programatice din *Stihui-torul*.

[Lucian Blaga: *In marea trecere. The Great Transition* (ediție bilingvă), Ed. „Eminescu“, București, 1975, p. 6—16.]

GEORGE GANĂ

COSMOSUL DIAFAN, LUMEA-POVESTE

Din acele date ale lumii fenomenale în care absolutul ontic, cu reprezentările (lumină, foc, viață — toate, în înțeles cosmic, „fizic“ și „metafizic“ totodată) și cu atributul său principal (permanența), se manifestă mai bogat sau mai intens, Blaga alcătuieste o lume de sine stătătoare, al cărei raport cu cea dată ni l-a dezvăluit urmărirea procesului de constituire a componentilor ei. „Satul minunilor“, „muntele magic“, pădurea în care trăiește cerbul cu stea în frunte sau unicornul nu mai sînt imagini poetice ale lumii reale, sau sînt în așa măsură transfigurate încît apar mai degrabă ca spații ideale în care se concentrează substanța universului. Acesta

este statutul cosmosului poetic al lui Blaga : o lume ideală, fabuloasă, transfigurare a celei reale, transformare a ei în „poveste“. „Poveste“, „basm“, „legendă“, „fabulă“ sînt metaforele prin care Blaga definește universul poeziei sale în condiția lui de ficțiune, de creație, și anume de ficțiune în care lumea reală e prelungită în absolut. Sub ochiul poetului lumea este, devine sau încetează de a fi „poveste“. Așa este de pildă pădurea încremenită în amiază, cînd pămîntul și cerul se ating („Cerul se dăruiește apelor de jos“) și cînd „dobitoace în trecere / își privesc fără spaimă umbra în albi“ :

Frunzare se boltesc adînci
peste o-ntreagă poveste.
Nimic nu vrea să fie altfel decît este.

(In marea trecere) ;

același sentiment în „holda de grîu ce se coace în vară / subt basmul arborescent“ (*Ceasul care nu apune*), cînd geneza ciclică atinge punctul maxim (*Iarbă*). Transfigurarea lumii în poveste e prilejuită alteori de un asfințit în pădure (*Drum de toamnă*) sau la mare (*Asfințit marin*).

Tristețea de a trăi într-un univers lipsit de prelungirile lui în absolut, exilarea din lumea-poveste, e frecventă și produce uneori lamentații prelungi :

Lîngă tine nici o lumină, nici o stea, nici un zeu
nu rămîne.

[...]

pînă la tine de-abia străbate cuvînt
din patria

unde domn este soarele.

Basmul e totdeauna la alții,

minunea aiurea și astrul în larguri.

În preajma ta — nu !

În imperiul negurii — Tu

cufundă-te

și-adună-te-n praguri.

Sub zarea joasă și fără pățanii

cu jalea pe umeri perindă-se anii.

Lumea și lumea-poveste nu sînt tărîmuri deosebite, despărțite spațial, una crește din cealaltă, este cealaltă, văzută în perspectiva absolutului. Metamorfoza se pro-

duce în spirit, în sensibilitate și ea poate fi împiedicată de neputința de a vedea imediatul în perspectiva amintită :

Așa-mi spuneam încă ieri, mereu,
călcînd în țărînă peste o floare,
sau peste umbra surprinsă
a vreunui zeu,
ce calea-mi aține, dar nu rămîne.

Însă cînd ea s-a făcut, sentimentul e al unei treziri în mijlocul universului, spațiu nesfîrșit al luminii, în apropierea izvoarelor vieții :

Și azi, dintr-o dată, neașteptat, acest răsărit.
Ce cîntec nemăsurat !
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.
Puterile mișcă-n zenit.
Deschid porțile : Timp neumblat
bine-ai venit,
bine-ai venit !

(Schimbarea zodiei)

Resimțirea lumii ca „poveste“ echivalează iarăși cu o regresie în timpul începuturilor, de dinaintea des-facerii tărîmurilor, în „era prea fierbinte ce se sparse“, cînd totul era numai lumină.

Încă mai interesantă decît această transfigurare a realului, determinată sau susținută de sensibilizarea metafizică a poetului, este prezența unei conștiințe a iluziei ei și, mai ales, ineficiența acestei conștiințe, faptul că ea nu devine paralizantă. Poveste, basm, legendă, fabulă denumesc atît lumea văzută ca spațiu al absolutului, cît și poezia care o exprimă. Dar, scrie Blaga,

Păreră asemenea unui
cuvînt scris de-o mînă pe apă,
ce — încă-naintea citirii —
în cerul de unde ne scapă
e orice legendă.

Ceea ce o susține este sentimentul de a trăi într-un univers care înglobează metafizicul :

Dar cine
trăiește pe vaste aceste
tărîmuri, pe-adîncile, altfel
decît pe un prund de poveste ?

Poetul, ca și filosoful Blaga, atribuie tuturor oame-
nilor vocația absolutului, face din ea elementul prin-
cipal al definiției omului. E vorba, de fapt, mai mult de
nevoia de a da lumii o dimensiune metafizică, spre a da
astfel sens deplin existenței. Împlinirea acestei nevoi,
trăirea lumii ca „poveste“, este intermitentă și iluzorie,
dar e mai necesară decît orice altceva. De cîte ori nu
trăiește sentimentul integrării în cosmic, al participării
la substanța lui, adică de cîte ori nu poate transfigura
lumea în „poveste“, Blaga se întuneacă :

Amară e însă amiaza
de astăzi, și nu se-nfiripă
în larguri nici tilc, nici visare.
Doar frunzele zboară-n risipă.

În iarnă stă țara. Vai, unde-i,
albastrul ei sfînt atribuit ?
Pădure, restituie-mi zeii,
pe cari ți i-am dat împrumut !

(21 decembrie)

Lipsită de sensul ei simbolic, natura devine, sau ră-
mîne, un spațiu al destrămării. Pentru a o salva — ca
să se salveze pe sine —, poetul îi atribuie o substanță
incoruptibilă, figurată mitologic în zeii cu care o popu-
lează, o transformă în „fabulă“ („În fabula verde și cal-
dă-a naturii...“ — *Cîntecul focului*), în „poveste“ :

Scuturați-vă de pămînt
și plecați
căci iată — aci vinul nebun al vieții
s-a scurs în scrum,
dar orice alt drum duce în poveste,
în marea, marea poveste.

(Semne)

Înțeleasă ca o „corolă de minuni“, prelungită în ab-
solut și devenită „poveste“, lumea este pentru Blaga

obiect de contemplație statornică, este, mai mult, învelișul ființei :

O, lumea, dacă nu-i o amăgire,
ne este un senin veștmînt.
Că ești cuvînt, că ești pămînt
nu te dezbraci de ea nicicînd.
O, lumea e albastră haină,
în care ne cuprindem, strînși în taină,
ca vara singelui să nu se piardă,
ca vraja basmului mereu să ardă.

(Vara sfîntului Mihai)

Lumea este existență și integrarea în ea conferă existență. Poezia lui Blaga a asimilat-o treptat, într-un proces esențial pentru edificarea operei.

În *Poemele luminii* este izbitor cît de sumară e prezența imaginilor lumii exterioare. Poetul care se exprimă aci se mișcă într-un spațiu aproape gol, în care-și clamează neliniștile. Apar pămîntul, iarba, un gorun la margine de codru, muguri, flori, trandafiri sălbatici ș.a., dar ele nu se organizează încă într-un peisaj semnificativ, aparțin mai degrabă figurației poeziei decît substanței ei. Simboluri lirice sînt aici cerul, soarele, stelele, luna — într-un cuvînt, lumina —, care au, e adevărat, cea mai mare frecvență, dar care nu pot da densitate materială imaginii poetice și nu anulează caracterul adesea abstract al discursului liric. Nu există deocamdată decît ideea „corolei de minuni“, setea de lume, pe care Blaga o întemeiază mitic : „o sete era [...] de lume și soare“. Parcă spre a umple golul, volumul imediat următor aglomerează frunze, muguri gata să crape, miei, o livadă cu gene de stufuri și care s-a încins în somn, licurici ca niște lacrimi de văpaie, luna ce crește în „vreji de nouri“, struguri în care se coace pelinul, ca veninul în gușe de vipere, lanuri de grîu care își țin la sîn grăunțele ca niște prunci ce sug, stoluri de stele și roiuri de albine, flori de mac, păduri, flori cu sîni de lapte și fructe ce cad „mustoase, grele“, ariniști, plopi, boi ce se mișcă prin flori de sinziene și-i „rumegă căldura pe sub sălcii“, frunză de cucută, lăstuni, greieri, lăcuste etc. : toate compun un peisaj simbolic, Arcadie atemporală aparținînd unei geografii ideale, spațiu plin

de sevele vieții, a căror pulsație e măsura mișcării tuturor elementelor. E peisajul tutelat de Pan, care „zace“ între peșteri ce cască somnoroase, își întinde leneș mîna să pipăie mugurii și cornițele mieilor sau privește nimfa ce răsare din papură cu strai de broască-n pâr.

Încorporarea în poezie a universului sensibil continuă astfel, pînă la alcătuirea unui cosmos poetic, a „corolei de minuni“, a cărei structură am analizat-o mai înainte. „Un sistem filosofic e gata cînd un gînd și-a asimilat lumea“, scrie Blaga, și definiția este valabilă, schimbînd ceea ce trebuie schimbat, și pentru poezia lui. Un sentiment existențial anumit, de melancolie și de precaritate a ființei, și o aspirație la fel de puternică la viață sînt resorturile acestei asimilări a lumii și ale sublimării ei într-un univers ideal. Ca orice mare poet, Blaga trăiește înăuntrul universului pe care-l creează el însuși, într-un proces continuu, din elementele celui real selectate și transfigurate în sensul propriu sensibilității lui la ontologic. Universul lui poetic nu este produsul imaginației în măsura copleșitoare în care este universul unui mare romantic ca Eminescu. Blaga este, am spune, un poet pentru care lumea exterioară există, pe el nu-l definește voluptatea abandonării în crearea unui univers ce pare genuin ca și cel real și altfel decît acesta prin forme și prin proporțiile lor.

La autorul teoriei minus-cunoașterii „delirul liric“ este intermitent și de scurtă durată (cum este dealtfel și minus-cunoașterea), este un moment al intuiției poetice, nu reprezintă regimul obișnuit. De aici și absența marilor desfășurări de viziuni. Blaga este, în limitele îngăduite de instinctul poetic, adică într-o măsură care nu primejduiește spontaneitatea lirică, un lucid, mai aproape, tipologic, de Goethe decît de Novalis, de clasici decît de romantici. Nu cunoaștem manuscrisele (decît pe acelea ale postumelor, însă în varianta definitivă), dar este greu de presupus că ele vor releva un laborator poetic comparabil cu cel eminescian, că ne vor pune în fața unei lave curgînd în mari torente și din care au fost desprinse blocuri spre a fi limpezite, șlefuite, aduse la o măsură mai omenească a frumosului. Libertatea forței creatoare este la Blaga într-o anumită măsură limitată — nu de norme artistice exterioare, ci de sentimentul său existențial, este subordonată acestuia. Sensibil

ca și Eminescu la mișcarea vieții cosmice, Blaga nu se poate abandona contemplării și refacerii ei în colosale desfășurări imaginare, el e preocupat (nu neapărat în chip conștient) de semnificația ontologică a formelor naturii și aduce totul în raport cu sine (nu ca individ, ci ca specie). Mai puțin liber în fața naturii decât romanticii, Blaga este mai aproape de Goethe. Puține personalități poetice au o poziție atât de suverană față de lume ca Goethe. Ea nu afectează însă esența raportului dintre poet și univers : datul prim rămâne natura, nu eul creator. O perspectivă adâncă și o cuprindere de o amploare cum rar se întâlnesc sînt ale unui poet care venerază natura. Impulsul creator al lui Goethe nu este orgoliul de a concura divinul, construind, cu puterile descătuseate ale eului și îmbătat de ele, lumi noi, ci însușirea lumii date și relevarea sensului ei profund, prezent în chiar imediatul fenomenal. Supunîndu-se naturii, Goethe creează o imagine a ei care-l reprezintă deopotrivă pe el însuși.

Goetheană este la Blaga venerația față de natură, resimțită ca impregnată de absolut, și fixarea privirii asupra ei. Însă Blaga e chinuit de neliniști necunoscute lui Goethe, de un sentiment existențial care e al modernilor foarte apropiați de noi și care îl face sensibil mai mult la semnificația ontologică a elementelor cosmice decât la frumusețea lor și îi tulbură calmul contemplativ. Calmul goethean vine din certitudinea unui echilibru posibil în raportul eu-univers, echilibru pe care dacă autorul lui *Werther* nu-l aflase, cel al lui *Faust* îl va cuceri și-l va menține. Spre un asemenea echilibru a năzuit și Blaga și uneori l-a atins. Iată un poem foarte aproape de spiritul caracteristic lui Goethe :

Izvoarele toate și focul, trabanții,
îi poartă deasupra, în mînă, înaltul.
Adaugă tu pasului numai încrederea,
evlavia, grija și saltul.

Salută tu — anul ! — Lărgeste-ți ființa și peste
cea margine crudă care te curmă.
Vezi, pulberea pragului ține de tine
la fel ca și sfera și luna, din urmă.

Sporește-ți cîntarea precum se cuvine,
dă ceasului înțelepciunea ce-o ai.
Norocul de aur, visatul, sub streșini
ți-l dăruie șarpele casei și zeii din plai.

(Monolog)

Însă acest echilibru, atins tîrziu, este mereu amenințat cu ruperea din cauza statutului unuia dintre termenii săi. Blaga nu are, ca Goethe, certitudinea că lumea este divină, că în universul formelor este prezentă substanța absolută. El trăiește în lumea desacralizată a modernilor, căreia îi atribuie *el* o valoare metafizică, văzînd în ea o „corolă de minuni“, prelungind fenomenele pînă la un fond absolut postulat de el, transfigurînd lumea în „poveste“. Toate aceste acte nu sînt, se înțelege, deliberate, ele aparțin sensibilității metafizice a poetului și sentimentului său existențial și sînt menite să le satisfacă pe amîndouă. Orice poet creează o lume, dar nu una oarecare, ci numai pe aceea care-i reflectă structura spirituală, și lumea lui Blaga e făcută să răspundă în primul rînd nevoii lui de absolut. Această cosmogomie poetică este însoțită însă de o conștiință — tragică pentru un scriitor pentru care opera este „salvare“ — a iluziei sau cel puțin de teama că lumea nu reprezintă absolutul și că a-i atribui o asemenea valoare este un act gratuit. Blaga n-are naivitatea (în sens schillerian) a lui Goethe, el stă, cu setea lui de absolut, în fața unui univers golit de sensul metafizic, pe care se va grăbi să i-l restituie, chinuit însă de ideea iluzionării. Echilibrul eu-lume este în acest caz greu de atins și greu de păstrat. La început a fost numai o nevoie de lume, clamată patetic de prizonierul solitudinii cosmice („Vino lume, vin'...“), apoi îmbrățișarea ei febrilă, selecția și transfigurarea elementelor și crearea treptată, din ele, a unui univers propriu. Privit în întregul său, acest univers căruia i-am analizat componentele și i-am urmărit procesul de constituire ne apare ca o imagine esențializată a celui real, redusă adică la elementele care semnifică existența. Reducția atinge treapta ultimă în poemele în care Blaga nu mai cîntă formele vieții cosmice, ci esențele ei, principiile pe care le numește, goethean, „mume“ (*Epitaf, Oglinda din adînc, 9 mai 1895*), sau, aristotelic, „entelehii“ (*Vara lîngă rîu*), dar și, cu

vorbe ce-i sînt proprii, „izvoadele din univers“ (*Legenda noastră*), „puterile“ (*Schimbarea zodiei, Toamnă de cristal*), „semințele“. Semințe, izvoade, mume, puteri — ele sînt „tiparele“ lumii aparente („tiparele, rarele“, *Păan pentru o tinăără*), temeiul existențelor individuale („sfințitul preexistentul tipar, / după care prin ani ești ținut să-ți croiești obrazul și calea“ — *Norul*) și modelul lor („lucrurile toate se desăvîrșesc, / făcînd un pas, și încă unul, înapoi spre schiță“ — *Prezență*).

Există în Blaga o nevoie de claritate și ordine, un refuz organic al haosului, care explică unele dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale operei lui. Filosoful își va organiza discursul într-un „sistem“, alcătuit din grupuri de cîte trei scrieri, fiecare cu fizionomie distinctă și conținînd teorii articulate geometrice. Totul, de la viziunea cosmogonică pînă la definirea inconștientului, întregul demers al gîndirii lui Blaga, stă sub semnul unui spirit al ordinii și clarității, sau, cu un cuvînt scump filosofului, sub semnul „logosului“, căruia îi dădea un înțeles străin de orice mistică : prin „Logos“ înțelegem „un principiu al ordinii și al formei, al organizației și al încheșării [...] Logosului i se supun sau îi aparțin în lumea anorganică — legile, în lumea organică — entelehiile, iar în lumea conștiinței și a spiritului uman înainte de toate ideea și stilul. Efulgurațiunile spiritului uman, fie că ni se oferă sub înfățișare de idei sau sub înfățișare de stil, sunt avatarele cele mai răspicate ale Logosului.“¹

Aceleiași nevoi a spiritului său i se supune și viziunea poetului asupra lumii. Reducția, însemnînd esențializare, atinge, spuneam, treapta ultimă în poemele tîrzii, în care Blaga cîntă „mumele“, „semințele“, „tiparele“. Ochiul contemplativ se fixează asupra „luminilor mii / mume sub glee“, semințelor în care s-ascunde „un cer de înaltă lumină“, asupra izvoarelor vieții, permanențelor. Lumea fenomenală se estompează, universul devine un spațiu al luminii, în care „puterile mișcă-n zenit“ (*Schimbarea zodiei*) și „diafane semințe întrari-pate, / pe invizibile fire“, zboară „spre ținte doar unde-va-n mituri întrezărite“ (*Văzduhul semințe mișca*). Pămîntul redevine transparent, cum a fost cîndva, în

¹ *Orizont și stil*, E.L.Ū., București, 1969, p. 185—186.

timpul mitic al începuturilor, și lasă să se vadă din nou „tiparele“, „izvoadele“ (*A fost cîndva pămîntul străveziu*).

Sub ochiul poetului, materia cosmică se sublimează, devine lumină („materia e lumină condensată“, ne asigură Blaga într-o însemnare postumă), lumea se diafaniează și e percepută tot mai mult ca muzică :

Dacă lumina ar cînta
vărsîndu-și puzderia,
noi am vedea cum cîntecul
consumă materia.

— scrie Blaga în *Suprema ardere*, definind propria-i percepție. Invazia de lumină e însoțită mereu de o scăldare în cîntec a lumii : „Pămîntu-ntreg“ e numai „cîntec de lăcuste“ (*Vară*), „susur mare de lăcuste / și de gize fără număr“ (*Cărăbușul de aramă*), „un zumzet lung“ (*Bru-mar*), „huma“ e făcută parcă din ciocîrliei „ce s-au mistuit, cîntînd, / înălțimile-ngîinînd“ (*Ceas de vară*), pădurea cîntă, „cu tulnice multe“ (*Septembrie*) din toți copacii ei, „ape cîntă, largele“ (*Coasta soarelui*), izvoarele „gînguresc“, pămîntul participă la muzica sferelor, pe care o ascultă cerbul cu stea în frunte : „Îngîinînd prin văi tăria / sună ramul, sună glia“ (*Focuri de primăvară*), „Toate cîntă pentru semeni. / Toate își răspund prin liniști“ (*Noapte de mai*). Sub revărsarea zilnică de lumină solară, poetul exclamă extatic : „Sunt în mijlocul privighetorilor“ (*Înviere de toate zilele*), are revelația esenței lumii : „Lumea e o cîntare“ (*Biografie*), „ce cîntec nemăsurat!“ (*Schimbarea zodiei*).

Universul își recapătă astfel condiția inițială, cînd

Prin crengi de pini sunau atomii și păunii,
și aripi nevăzute s-auzeau în poarta lunii.

Un gureș și obștesc descînt era, pe-aproape și departe.

(*Ziua a șaptea*)

Nu e vorba de regresie în acel timp mitic (decît în cîteva poeme), ci de refacerea stării de început. Blaga creează un cosmos diafan și muzical, corespondent al haosului originar din poemele lui cosmogonice, existență manifestată, ca și acela, însă „cosmotic“, nu haotic, luînd forme distincte, care alcătuiesc „corola de minuni“ a lumii, nemaifiind doar „o mare și-un vifor nebun de

lumină“. Poetul este un demiurg. Marele Anonim este numai „Fondul generator“ al lumii, izvorul existenței cosmice, mai exact această existență însăși, ipostaziată mitic, nu și arhitectul universului. Lumea, în toată complexitatea ei, de la fenomenele sensibile pînă la formele vieții spirituale, s-a făcut și se face continuu singură (*Diferențialele divine*). Creatorul lumii este prin urmare lumea însăși, ea se creează pe sine, din substanța „divină“ a „diferențialelor“. Un astfel de creator este, pînă la un punct, și poetul. Substanța lumii este și a ființei lui, am văzut : este lumina („sîmburele de lumină“) sau, într-o reprezentare mai largă, „inima“, „sufletul“ („știu că și eu port / în suflet stele multe, multe / și căi lactee“). Oricum e numită, această parte esențială a ființei este factorul creator :

Chiar și atunci cînd scriu stihuri originale
nu fac decît să tălmăcesc.

[...]

Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească
un cîntec pe care inima mea
mi-l spune, în gînat sîrav, în limba ei.

(*Stihuitorul*)

Pentru a fi un demiurg asemenea lumii, poetul ar trebui să creeze din sine însuși, proiectînd într-un univers imaginar propria substanță sufletească. Așa îl concepe tînărul Blaga, pe care l-am văzut îndemnînd : „construiți-vă lumea din intern!“¹, și arătînd toată simpatia artei primitive, așa cum o explicase Worringer („Primitivul va căuta prin urmare o scăpare din relativismul fugar al fenomenelor [...]. Liniștea sufletească nu și-o poate cîștiga decît evadînd din țarcul îngust al naturii într-o lume de valori absolute. [...] Cum nu are nicăieri această lume, primitivul și-o crează singur“²), sau picturii, de asemenea abstractă, a lui Kandinsky („Kandinsky e creatorul «picturii absolute» ; în operele sale a

¹ Eseul *Eroism în gîndire*, în *Românul*, 29 XI, 12 XII, 1915, reluat cu modificări, în *Pietre pentru templul meu*.

² *Filosofia stilului*, Cultura națională, București, 1924, p. 28—29.

rupt orice legătură cu natura. O mai hotărîtă independență în privința aceasta nici nu se poate imagina. Opera lui e pură simfonie de culori : el operează cu culorile ca un muzician cu tonurile. Mai presus de orice reprezentare a lumii exterioare sau transformare sufletească a naturii, el compune în culori, dînd numai prin mijlocirea lor expresie spiritualității sale¹. Elogiul atitudinii creatoare și justificarea ei teoretică sînt constante ale operei filosofului. Caracteristică pentru scrierile de început este absolutizarea libertății creatoare, dezlegarea artistului de orice dependență față de lumea dată, afirmarea suprem orgolioasă a „creației absolute“. „Crearea lumii din intern — explică autorul eseului *Mister* — este asemănătoare cu creșterea unui organism“. Opera se nutrește așadar din sufletul artistului, este o prelungire, o proiecție a lui. Arta abstractă, primitivă sau modernă, realizează acest ideal prin linii și culori din care compune forme fără corespondent în lumea reală. Cum ar putea face poezia același lucru prin cuvinte nu știm. În orice caz, poemele lui Blaga, contemporane cu ideile lui radicale despre creație, n-o arată. Nu e destul să spunem, căutînd explicația, că instinctul poetului a fost mai puternic decît ideea teoreticianului, împiedicînd alunecarea în experimentul demonstrativ, căci nu e numai atît. Există la Blaga o tensiune între orgoliul creației, expresie a vocației lui creatoare și a valorii supreme pe care o atribuia actului creator al omului, și aspirația participării la existența lumii. La început accentul cade pe orgoliul creației — de unde atît susținerea „creației absolute“, cît și slaba încă deschidere spre lume din *Poemele luminii* —, pentru a trece apoi pe dorința de integrare în cosmic din *Pașii profetului*. Poetul a năzuit mereu la un echilibru între aceste resorturi ale operei — nu la anularea vreunuia dintre ele și a tensiunii — și l-a cucerit creînd un univers ideal prin sublimarea celui real. În locul opoziției eu-lume dată, cu ambiția „creației absolute“, asimilarea lumii, transformarea ei în substanță a eului :

¹ *Idem*, p. 27.

Suflete, prund de păcate,
 ești nimic și ești de toate.
 Roata stelelor e-n tine
 și o lume de jivine.
 Ești nimic și ești de toate :
 aer, păsări călătoare,
 fum și vatră, vremi trecute
 și pământuri viitoare.
 Drumul tău nu e-n afară,
 căile-s în tine însuți.
 Iară cerul tău se naște
 ca o lacrimă din plînsu-ți.

(*Suflete, prund de păcate*)

„Corola de minuni a lumii“ este deopotrivă imagine esențializată a universului și proiecție a eului. A crea făcînd „totală abstracție de imediat“ este imposibil, va scrie Blaga, corectînd judecata pe care o făcuse asupra lui Kandinsky : „în ultimă analiză, de substanța și metaforicul lumii sensibile nu te poți lipsi, oricîtă isterică oroare ai avea de obiecte ! Din lumea obiectelor nu ne este dat să evadăm [...]. Teoria despre «creația fără obiect» e contrazisă chiar de pictura lui Kandinsky [...]. Metafora kandinskyană ocolește, ce e drept, obiectele mai complexe ale lumii umane și cele de toate zilele, dar în schimb metafora kandinskyană se constituie din elemente mai rare, care amintesc obiectele periferiale ale experienței umane. Kandinsky [...] face uz de forme și colori furate faunei și florei primare ale fundurilor de mare, ființelor unicelulare sau meduzelor de transparență irizată [...]. Și, dacă așa-zisa «pictură fără obiect» frecvențează formele primare, de ce repudierea formelor și a obiectelor mai *complexe* ?“¹

Apelul obligatoriu, inevitabil, la formele universului real nu face imposibilă condiția de demiurg a artistului : el este un demiurg, și anume unul care creează din materia lumii, asimilată, acordată cu neliniștile și aspirațiile lui și făcută să le exprime, devenită propria sa substanță. Iar opera este „un cosmoid, o simili-lume“, nu o rezumare a celei reale, un microcosmos, este rezultatul unui act demiurgic : „Microcosmosul este o lume în

¹ *Trilogia culturii*, E.L.U., București, 1969, p. 385—387.

miniatură [...]. Cîtă vreme un microcosmos face parte integrantă din macrocosmos, cosmoidul este o plăsmuire revelatorie a spiritului uman și ca atare face concurență macrocosmosului, tinzînd să i se substituie.“¹

„Opera-cosmoid“ se aseamănă pînă la un punct cu „jocul secund“ al lui Barbu. Comune celor doi poeți sînt perspectiva cosmică, sensibilitatea la esențe, perceperea muzicală a lumii și, ceea ce face de fapt posibilă paralela, înțelegerea actului poetic ca act cosmogonic secund. Deosebirile sînt însă mari, mai mari decît similitudinile. Chiar în ceea ce privește ideea „cosmogoniei secundă“ Barbu o concepe ca extragere a esențelor lumii date și construire din ele („însușire“) a unui cosmos „mai pur“, incoruptibil, după înecarea fenomenalului (accidentalului) în apele ce figurează haosul primordial. Ca și geneza primă, mitică, această a doua facere a lumii, al cărei autor este poetul-demiurg, ar fi un „joc“, adică o activitate ce-și are finalitatea în ea însăși. Ea are totuși un sens care o transcende și care explică actul creator al poetului : reducerea lumii la esențial, compunerea unei imagini inteligibile a ei (căci aceasta este „cosmogonia“ barbiană), înseamnă revelarea structurii adînci a universului și este menită să satisfacă un spirit dornic de cunoaștere, să „instruiască de lucrurile esențiale“. Barbu contemplă geometria interioară a lumii, și chiar cînd viziunea matematică („pentru mine poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămînînd poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei“) lasă loc percepției muzicale, trăirea lirică este tot intelectuală (sau estetică). Poezia este pentru Barbu un mod de cunoaștere, ca și matematica, și, ca și pentru Platon, inferioară acesteia („Mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor și prea puțin ca poet, și numai atît cît poezia amintește de geometrie“), putînd fi de aceea abandonată fără dramă, în favoarea matematicii. Pe Blaga poezia îl implică mai ales ca *ființă*. Contemplînd lumea, el contemplă substanța, nu geometria ei, difuză în fenomenul privit cu venerație, transfigurat, nu abolit, și pune în această contemplare toate neliniștile și aspirațiile lui existențiale, năzuința de a participa la substanța absolută a universului, nu de a releva structura inaparentă a acestuia.

¹ *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 359.

De aici, între altele, patetismul, de care poezia lui Barbu, impersonală, rămîne străină (Barbu e mai aproape de Blaga, și ca sens al poeziei, și ca mod al ei, în poemele de început). Blaga creează un cosmos diafan și muzical, în mijlocul căruia trăiește sentimentul „împlinirii“ ființei. Se închide în universul pe care el însuși l-a convertit, esențializându-l și transfigurându-l, în desfășurare a substanței absolute („din umbră mă ispitesc singur să cred / că lumea e o cîntare“), pentru a se apăra de moarte :

O, lumea e albastră haină,
în care ne cuprindem, strînși în taină,
ca vara sîngelui să nu se piardă,
ca vraja basmului mereu să ardă.

[*Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. „Minerva“, București, 1976, p. 216—229.]

OV. S. CROHMĂLNICEANU

[SCRIITORUL ÎN MIȘCAREA LITERARĂ A VREMII]

Multă vreme Lucian Blaga a lăsat în peisajul liricii noastre interbelice impresia de apariție singulară. Poetului însuși i-a plăcut să se prezinte astfel, scriind : „Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa, / zăpada făpturii ține loc de cuvînt. / Sufletul lui e în căutare, / în mută, seculară căutare / de totdeauna / și pînă la cele din urmă hotare“ (*Autoportret*). Profund legat de ambianța locală transilvăneană, Lucian Blaga seamănă foarte puțin cu poeții pe care ea îi dăduse înaintea lui, tribuni și profeți ai luptei naționale și sociale, ca Andrei Mureșanu, Coșbuc sau Goga. Alt temperament ni se relevă printr-însul. Sufletul lui Blaga e plin de larma stînilor, de ecoul tulnicelor, de basmele pădurii ardelenе cu păsări blestemate să se prefacă în oameni și inorogi care ațîn la asfințit calea drumeților, rătăciți pe meleaguri năzdrăvane, dar privirile sale licăritoare, neoprite asupra lumii noastre, par a purta neconținut amintirea unei „patrii siderale“, cum observa cineva. Nici situarea poe-

tului în mișcarea literară a vremii nu e ușoară. La prima vedere, am fi tentați să-l considerăm pe Blaga un exponent necondiționat al ideilor cercului „Gîndirea”. Prieten bun cu Nichifor Crainic, despre care scria că e cel mai chemat să vorbească, a avut prin lucrări ca *Eonul dogmatic*, *Cunoașterea luciferică* sau *Spațiul mioritic*, o influență hotărîtoare în orientarea grupării. El însuși se socotea reprezentantul unei direcții culturale, generate de o „evidentă sensibilitate metafizică”. „Am convingerea — spunea în 1940 — că ideile dezvoltate cu o crescîndă amploare în paginile revistei *Gîndirea* vor alcătui pentru mult timp de acum încolo temeiurile de creație ale generațiilor ce apar.” Numele lui Blaga a fost lungă vreme nelipsit din sumarele publicației conduse de Nichifor Crainic. Era și firesc, fiindcă în cercul ei a găsit climatul intelectual spiritualist și iraționalist pe care l-a căutat mereu. Blaga a împărtășit simpatia grupării gîndiriste pentru diversele manifestări ale sufletului primitiv (practici magice, plăsmuiri mitice, credințe religioase), ca și aversiunea acesteia față de tot ce caracterizează civilizația citadină modernă (pozitivism științific, utilitarism economic, tehnicitate, mașinism etc.). Spre deosebire de Cezar Petrescu, Gib Mihăescu sau Ion Pillat, teoreticianul *Cenzurei transcendente* e foarte greu imaginabil activînd în altă ambianță culturală. Unul dintre admiratorii săi, Vasile Băncilă, avea perfectă dreptate cînd afirma că sistemul metafizic al poetului a putut să ia naștere numai într-o atmosferă care-i lipsise pînă atunci filozofiei românești, dominate de spiritul scientist al veacului al XIX-lea. A trebuit, prin urmare, să se încetățenească la noi un puternic climat iraționalist, ca gustul pentru construcțiile speculative metafizice să fie stimulat din plin. Dar o asemenea atmosferă a fost instaurată, după război, în viața noastră culturală mai ales de grupul „Gîndirii”. Cu Blaga se petrece, totuși, un lucru curios. Esența gîndirismului rămîne, dincolo de orice nuanțe, tradiționalismul ortodoxist. Îi este el propriu efectiv lui Blaga? În ceea ce privește ortodoxia, puțină prețuire acordată rațiunii, cultul „misterului”, apelul la un factor transcendent personificat, Marele Anonim, prin care s-ar explica alcătuirea lumii, interesul arătat de filozof „gîndirii dogmatice” și „frumuseții sofianice” au întreținut multă vreme iluzia că Blaga ar nutri solide

convingeri religioase, cu preferințe vădite pentru corpul credinței creștine răsăritene. Dar când ideile poetului fură cunoscute în întregime, ele scandalizară biserica. Se află, spre stupefarea ortodoxiștilor, că Blaga contesta tuturor religiilor calitatea de a fi în posesia unui adevăr ultim, revelat, și le considera plăsmuiri ale sufletului omenesc, nu mai puțin relative sub raportul valorii lor gnoseologice ca teoriile generale științifice, miturile, construcțiile metafizice sau viziunile poetice. Cugetătorul își permitea fără nici o sfială să scrie: „Orice religie instituțională socotește pe Dumnezeu un complice al ei“ (*Discobolul*). Blaga a ținut mereu să tragă o linie despărțitoare între el și ortodoxismul literar, strict înțeles. Chiar în numărul pe care *Gîndirea* i-l închina lui Nichifor Crainic, cu ocazia împlinirii a 50 de ani (aprilie 1940), întîlnim un asemenea gest. „Revista — nu neglija să precizeze Blaga, făcînd istoricul publicației — avea de fapt mai multe aspecte, iar unitatea ei relativă era mai presus de orice unitate de atmosferă. De o parte, revista propunea certitudini pentru cititorii cu sufletul mai receptacular, gata de a le accepta ca certitudini, de altă parte, revista problematiza aceste certitudini și căuta noi și iarăși noi perspective pentru sufletele cu mai puține aderențe dogmatice.“ Gruparea gîndiristă ar fi avut, așadar — după el —, o „dreaptă“, „care, mai calmă, stăruia într-un crez literar și metafizic tradițional“, și o „stîngă“, care, „mai chinută, pune accentul mai mult pe creație și pe o libertate a mișcării“ (*Inceputurile și cadrul unei prietenii, Gîndirea XX*, nr. 4, 1940). Precizarea nu lipsește nici din discursul rostit de Blaga cu ocazia primirii lui N. Crainic în sînul Academiei Române. Vorbitorul insistă pe diferența dintre poeții care, la *Gîndirea*, „s-au menținut cu strictețe în ogașele dogmatice ale ortodoxiei creștine“ și alții care, ca el, „și-au îngăduit, sub privirea uneori muștrătoare a directorului, o anume libertate creatoare față de motivele creștine, convertindu-le în mituri și viziuni inedite, urmînd, poate fără de a ști, îndemnurile spre eresuri ale imaginației și gîndirii populare“. Deosebirea nu era, cum se vede, neînsemnată, de vreme ce Blaga revenea la ea, spre a-și afirma răspicat încă o dată „eterodoxismul“ și a glorifica „duhul eresului popular“, care avusese darul să-l încînte și pe Eminescu. Divergența, ascunsă atîta timp, a ajuns în cele

din urmă publică. Filozoful a fost supus unor critici aspre chiar în paginile *Gîndirii*, teologii bisericii ortodoxe respingînd categoric încercarea lui de a valorifica „dogma” exclusiv sub aspectul ei formal, ca o simplă judecată care nu conține nimic revelat. La fel, ideea că Marele Anonim ignoră în opera sa creatoare principiul carității creștine, străduindu-se, dimpotrivă, să-l împiedice pe om de a-i uzurpa atotputernicia, a stîrnit indignare în cerul *Gîndirii*. Blaga — nu întîrzia să scrie N. Crainic — „a trecut prin teologie ca mantaua impermeabilă prin ploaie”. Filozoful fu comparat cu Iulian Apostatul și acuzat că, „sub obsesia formulelor evreului Sigmund Freud”, se ridică împotriva lui Dumnezeu, dintr-un păcătos orgoliu de intelectual care „are pe dracu în el”. Și mai greu Blaga poate fi considerat un „tradiționalist”. E drept că, după teoriile lui, orice creație culturală, fiind modelată aprioric de niște orizonturi stilistice inconștiente, revine neconținut la anumite structuri ale ei originare. Nu se poate contesta iarăși că Blaga are o viziune arhai-zantă a satului românesc și privește cu repulsie tot ce amenință să altereze sufletul primitiv rural. Dar, pentru poet, „tradiția” e integral *aistorică*, ținînd de o determinare fatală, cosmică. Blaga se arată, în consecință, refractar restrîngerilor tematice, cultivării unor motive, socotite predilecte, sau localizării obligatorii a surselor de inspirație. Nichifor Crainic a elogiat mereu sămănătorismul. Blaga, dimpotrivă, i-a adus, ori de cîte ori a avut ocazia, mai curînd reproșuri. „Zelos ca nici un alt curen-t — sublinia el —, sămănătorismul a încercat să lege pentru totdeauna arta și scrisul românesc de conținuturile dulceag diluate ale istoriei, ale vieții și ale naturii românești. De aici o istorie convențional idealizată, de aici naturalismul idilic îmblînzit, de aici și un anume eticism cam școlăresc al acestui curent.” (Răspuns la *Discursul de recepțiune*, ședința solemnă a Academiei Române, din 22 mai, 1941.) Pe Blaga „autohtonizările” forțate, tradiționaliste, îl indispuneau și n-a pregetat să ironizeze „românizarea” scenelor biblice (v. cap. *Gîndirea*, p. 89, vol. I). Originalitatea culturilor ar asigura-o, după el, factori pur metafizici, „stratul mumelor”, „tainele mai profunde ale singelui și ale cerului”, „izvoarele permanente”, „miturile fără vîrstă”. Distanța între asemenea concepții și ideile lui Lovinescu se reducea simțitor, etni-

cul fiind și pentru ideologul modernismului o determinantă fatală, un „indice de refracție“ inevitabil al sensibilității fiecărei culturi. Dar dacă o structurare particulară a creației diverselor popoare are loc oricum, tradiționalismul, ca mișcare literară și artistică, își pierde în întregime sensul. Dealtfel, Blaga a privit cu o mare înțelegere tendințele moderniste, ba chiar avangardiste. Nu s-a sfiit, de pildă, să-și mărturisească, printre primii la noi, o puternică simpatie pentru estetica expresionistă ; a vorbit cu admirație de Munch și Van Gogh, de Barlach, Arhipenko și Belling ; când lucrările din expoziția internațională organizată de *Contimporanul* erau supuse batjocurii în mai toată presa noastră, a intervenit, explicându-le și arătând temeiurile foarte serioase ale artei abstracte. El însuși nu și-a refuzat numeroase îndrăzneli în poezia și dramaturgia sa. De aceea, Lovinescu a ezitat cărei direcții literare să-l alăture. În *Istoria literaturii române contemporane* din 1927, Blaga figurează la capitolul *Contribuția modernistă a Ardealului*. Zece ani mai târziu, criticul îl atașează „tradiționalismului“, recunoscând însă că e „ciudat“ de a-l alipi acestei mișcări, întrucît prin tehnică și expresie „poezia lui n-a trecut numai ca modernistă, într-o epocă în care și simbolismul părea o noutate, ci chiar ca avangardistă“. Un interviu, acordat *Vieții literare* (nr. 21, 1926) de Blaga, aduce referitor la această problemă o mărturisire prețioasă. Poezia lui — declara scriitorul — „e ultramodernă“, dar, „în anumite privințe, mai tradiționalistă decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism“. Și ca să-și illustreze afirmația, recurgea la o paralelă ; adăuga că se simte astfel foarte apropiat de Brâncuși, pe linia unui „tradiționalism metafizic“. Nici sub acest raport, prin urmare, Blaga nu împărtășește optica gîndiriștilor. Poziția lui în mijlocul lor e mai mult decît curioasă ; el ne apare propovăduind o doctrină ale cărei teze fundamentale îi sînt străine și jucînd în cadrul bisericii gîndiriste un rol straniu de mitropolit eretic.

Pe Blaga avea să-l singularizeze, la început, și formația sa intelectuală. Într-o vreme cînd mai toți literații noștri se aflau sub vraja lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry sau Jammes, idolii săi erau Goethe, Rilke,

Stefan George, Mombert și Trakl. Pe tărîm speculativ, iarăși, îl atrăgeau ideile unor Nietzsche și Klages, Spengler și Veihinger, Woringer și Riegl, preocupările „Lebensphilosophiei“ și „Gestaltismului“, „fenomenele originare“ și problemele de morfologia culturii. Împrejurările istorice făcuseră, mai ales după anii războiului, ca ambianța aceasta spirituală germană să fie atunci aproape complet ignorată de intelectualitatea românească. „Între noi — își amintește N. Crainic —, Lucian Blaga cobora dintr-o lume pe care nu o cunoșteam, cu poeți de care nu auzisem, cu frământări de gândire și artă străine nouă“. Să nu uităm și altceva: încă din 1921, poetul se făcea exponentul „revoltei fondului nostru nelatin“ (*Gîndirea*, I, nr. 10), apărînd, împotriva limpezimii, ordinii raționale, măsurii, simetriei și armoniei, obscuritatea, neliniștea existențială, vitalitatea exuberantă, stridența, chiotul aceluia „subconștient barbar, care nu place deloc unora“. Distanța aceasta între Blaga și înclinațiile intime ale liricii noastre nu era totuși atît de mare pe cît părea inițial. El descindea de fapt din Eminescu și regăsea vibrația înaltă a poeziei românești la sentimentul cosmic și fiorul metafizic. Era vechea vocație de care nu fuseseră străini nici Vlahuță și Cerna, dar o compromiseseră prin expresia conceptualizată a așa-numitei „Gedankenlyrik“. Ca V. Voiculescu și N. Crainic, Blaga pornise și el de aici. Dovadă stau primele sale versuri vlahuțiene, scrise la 15 ani și publicate în *Tribuna* (*Pe tărîm; Noapte*). Foarte repede însă reflexivitatea lui învinge uscăciunea conceptuală, aprinde o imaginație poetică grandioasă și declanșează un lirism dens, copleșitor.

Nici în planul contactelor culturale, lucrurile nu se prezintă altfel. Blaga distingea două feluri de influențe: „modelatoare“ și „catalitice“. Primele le-a exercitat asupra noastră mai ales cultura franceză. Ea tinzînd spre omul „generic“, „universal“, a fost îndemnată să-i spună străinului cu care venea în contact: „Fii cum sînt eu!“ Cultura franceză se oferă ca „model“. Ea reclamă „imitația“, nu pentru că își socotește superioare realizările, ci fiindcă a preferat totdeauna formele de o valabilitate umană generală. De dragul lor a jertfit mereu singularul, căutînd „tipicul“, „legea“, „măsura“, „echilibrul“. Cultura germană, dimpotrivă, a avut neconținut gustul „individualului“, „particularului“. De aceea, influențele

pe care le-a exercitat au fost îndeosebi „catalitice“. Străinului, cu care a venit în contact, ea i-a spus : „Fii tu însuși !“ „Influența spiritului german asupra celorlalte popoare — scrie Blaga — a avut [...] mai puțin caracterul unui model de imitat, cît caracterul unui apel la propria fire, la propriul duh etnic al acestor popoare“. E o acțiune comparabilă cu o operă precumpănitoare de „moșire“, în sens socratic. Atunci cînd i-a întîlnit pe Herder, Goethe sau Schopenhauer, cultura română a cunoscut și momentele principale de afirmare a originalității ei. Nu altceva se va petrece acum. Pe aceeași cale, avea loc, de fapt, o reluare a titanicei strădanii creatoare eminesciene [...].

[Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. II, Ed. „Minerva“, București, 1974, p. 192—198.]

EUGEN SIMION

[POEZIA POSTUMĂ]

[...] Poezia postumă cuprinde cinci cicluri, între care patru fixate de autor (*Vîrsta de fier*, *Corăbii cu cenușă*, *Cîntecul focului* și *Ce aude unicornul*), iar ultimul dat de editor : *Mirabila sămînță*, după titlul unui poem. Volumul de *Opere* (II, Ed. Minerva, 1974) mai adaugă încă 21 de poeme rămase în manuscris. Unele dintre aceste versuri postume sînt datate, cum este cazul ciclului *Vîrsta de fier* (1940—1944), altele nu. [...]

Unitare, marcate de atmosfera unei epoci sînt versurile din *Vîrsta de fier*, scrise, e limpede, sub influența războiului și a Dictatului de la Viena. În Blaga metafizicul se trezește aici fibra profetică națională. El cîntă acum patria, Mureșul, istoria care vorbește prin tilcuri, în fine, „timpul cetății“, timp al absenței și al înstrăinării. Mesianismul vechii poezii ardelenesti, jalea lui Goga sînt luminate de un spirit obișnuit să vadă semnele stingerii universale. Dezolarea nu mai are însă un suport metafizic (suferința poetului nu mai vine din-afară), ci unul istoric, social. O senzație crudă de întom-

nare, de amortire a vieții materiale stăpânește aceste versuri : cohorte de păsări străbat în noapte drumuri pe cer, izvoarele îngheață, pământul se rotește spre tenebre, cororii, plecînd, duc luna din țară :

Din cîntec, din codrul,
Nimic nu mai este
ah, nici în viață
și nici în poveste

poezia, în totalitatea ei, descrie „un bocet în mijlocul Patriei“ care și-a pierdut cerul și pădurile cu zeii tute-lari :

Amară e însă amiaza
de astăzi, și nu se-nfiripă
în larguri nici tilc, nici visare.
Doar frunzele zboară-n risipă.

În iarnă stă țara. Vai, unde-i
albastrul ei sfînt atribut ?
Pădure, restituie-mi zeii,
pe cari ți i-am dat împrumut.

(21 decembrie)

La imaginea „apostolului“ lui Goga, Blaga răspunde cu aceea, mai tragică, a regelui Ion fără de țară (*Cîntec despre regele Ion*). Umbrele ce se clatină prin vînt gemînd sub povara durerii, lucrurile, neamul întreg au aceleași nume : Ion fără de țară. În fine, fără patrie, pământul și cerul putrezesc, luminile candelabrului stelar se sting, apele seacă în riuri, cugetele se ofilesc, timpul se golește de mișcare. Puternică această imagine a înțepenirii cosmosului sub puterea unui sentiment de înstrăinare :

Timp fără patrie : rîu fără ape,
secetă-n albie, și subt pleoape.
Timp fără patrie : inimi învinse,
vîrste nerodnice, cugete stinse.
Timp fără patrie : sură poveste,
vuiet de cetină neagră pe creste.
Timp fără patrie : țarini ne-ntoarse,
zboruri defuncte și suflete arse.

Timp fără patrie : stingere-a torței,
boltă neprietenă, clopot al sorții.
Timp fără patrie : dragoste-amară,
roiuri tînjind după raiuri și ceară.

(*Timp fără patrie*)

Poezia devine expresia unei absențe, *temeiul* ei se fixează pe un imens gol : cuvintele nerostite, drumurile neumblate, luptele nepurtate, moartea care rămîne în suflet, în fine, tăcerea care adîncește și multiplică taina (*Inscripție*). Mai tîrziu, Blaga va fi un poet al *facerii*, lucrurile vor pătrunde în poem, aici poezia iese din senzația stăruitoare a unui spațiu care își pierde atributele materiale. Doar poezia rodește în acest pustiu :

și pretutindeni prin toate
își pune temei poezia

doar ea constituie (ca și la Arghezi) un punct de sprijin, o victorie, singura *rodnicie* într-un univers steril.

Poemele următoare, unele de o admirabilă concizie, adîncesc această viziune. Orfeu este acum „încercat în alt chip“ și chipul se traduce printr-o acumulare de metafore ale întinericului și prăbușirii. [...]

Rămîne vie doar *iscodirea* („iscodesc prin văi, prin larga împărăție“), dar *iscodirea* descoperă drumuri „surde“, urîturi umede (*Pasărea U*), ceasuri în cumpănă, prejmuite, sfîșiate, o dominare suspectă a timpului în dauna spațialității :

La fieștecare pas, la fiecă colț te-ntîmpină timpul.

O senzație puternică de trecere spre neant (*Marea noapte*) își face loc în versuri. Blaga reia acum motive vechi ale liricii sale expresioniste cu un patetism mai reținut, cu o mîhnire ce se menține în margini pămîntene. Dăm din nou peste „jalea rătăcirilor“, „mohorul mîhnirilor“, se petrece o deplasare a lucrurilor spre „zarea dorului“, spre o suferință, cu alte cuvinte, purificată. Semnele destrămării au reapărut : unde altă dată erau podgorii se află acum cimitire, ulcioarele sînt pline cu cenușă, de peste tot pîndesc „declinul și amarul“, însă acest sfîrșit de lume nu mai are violența expresionistă pe care o știm. Un nor doar de „melancolie“ trece peste *paradisul înstrăinat* pe care poetul vrea să-l salveze prin cîn-

tec. [...] Universul în totalitate pare obosit, iar *timpul cetății* se măsoară prin țărina care trece prin orbitele morților. Blaga introduce în această lirică liturgică o sugestie nouă, aceea a geologicului care împresoară, sugrumă spiritul. Din străfunduri urcă *Greul-Pământului*, vîntul poartă „duhul ostenit” al florilor, apa rîurilor este leneșă, straturile materiei înregistrează o încetinire alarmantă a ritmurilor. [...]

Poezia nu mai este nici un temei, sau este, dar în alt sens decît cel semnalat înainte : poemul s-a pustiit și el („pustiirea fără de seamăn a unui poem”), prin venele lui curge sînge obosit, o amorțire generală îl amenință. Poetul însuși se simte, ca Eminescu, patriarh bătrîn și sceptic :

Tinere sunt, încă, tinere toate popoarele —
Eu, fiul lor, cît de bătrîn.

și fiul (poetul) a pierdut *țîlcul* lucrurilor („dacă țîlcul l-am pricepe / inima ar da un țipăt”). Salvarea vine, totuși, de la natură, regenerarea materiei dă o speranță. Într-o geografie a obiectelor ostenite, bolnave, apar mugurii prevestitori de înnoire. Blaga revine la un bucolism din care a alungat sentimentul de teroare mistică :

În copaci, prin vechi coroane,
Seve urcă în artere :
S-ar părea că-n țevi de orgă
Suie slavă de-nviere.
Muguri fragezi sfarmă scoarța,
Solzi și platoșe, găoace.
Grav, miracolul ne miră
Cum începe, cum se face.
Fiece sămîntă-nalță
De pe un mormînt o piatră.
Suferința are-un cîntec
Și nădejdea are-o vatră.

(*Inviere*)

Universul nostru, observă undeva admirabilul eseist Albert Béguin (*Création et destinée*, II, 1974), unul dintre întemeietorii școlii critice de la Geneva, nu se compune numai din obiectele și peisajele ce ne înconjoară, el se compune, într-un chip misterios și emoționant, și din

patriile interioare, opera poetilor. Există o țară a lui Baudelaire, o țară a lui Rimbaud, alta a lui Apollinaire sau Claudel — „cu orizonturile și mărele sale, cu fluviile, arborii, animalele și fețele locuitorilor săi, pe care nu le confundăm cu alte fețe umane“. E suficient, spune el, să observăm un arbore, o pasăre, o unduire a peisajului pentru a ne aminti de una din aceste țări care trăiesc în memoria noastră.

O astfel de patrie închisă între copertile unei cărți a creat și Blaga. Când vorbim de *universul* său poetic ne gândim numaidecît la o geografie interioară prin care rătăcește zeul bătrîn Pan alungat de lumina unei noi religii. Versurile postume îmbogățesc această patrie imaginară cu o vegetație euforică. Mai mult : îi dau o perspectivă spațială. Critica mai veche remarca „lipsa de spațialitate a perspectivei“, „temporalitatea priveliștii“, predominanța „peisajelor temporale“ în poezia lui Blaga (*Vladimir Streinu*). Observația este subtilă, ceea ce domină în *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*, *La curțile dorului* etc. este percepția temporală a proceselor din univers. Există, evident, lumea materială, dar ea stă sub semnul unui timp acaparator. Spațiul nu-i decît hrana acestei forțe obscure, devoratoare. Ochiul, terorizat de ea, înregistrează cu precădere semnele *trecerii*. În poemele postume, raportul se schimbă, perspectiva spațială trece pe primul plan. Universul are o mai mare statornicie, reliefurile se arcuiesc mai pregnant, orizonturile capătă consistență. Timpul, încetinindu-și ritmurile, îngăduie lumii vegetale și animale să dureze. Amurgul, timpul declinului, devine „fecund“ (*Corăbii cu cenușă*), trecerea mai păstrează ceva, un tipar, o formă. Faptele nu intră pe de-a-ntregul în uitare :

În noapte vederea mai e
tot ce a fost și nu mai e,
ce s-a uitat, ce s-a pierdut
din timpul viu în timpul mut.

În această patrie imaginară sorii sînt tineri și asfințiturile desăvîrșesc lucrurile (*Cîntecul focului*). Ele încetează a mai fi simple semne (semnele magice din *Lauda somnului* !), redevin obiecte și obiectele participă la o alchimie curioasă. Intuiția prefacerilor obscure (geneza, coacerea) se observă numaidecît în poemele acestea ce arată lumină

și împăcare. Pomii „simt dureri în muguri“, de peste tot vine „veste de viață ce se-ncinge“, cărăbuși de aur, pit-palaci profetici, lăcuste, gize fără număr ies din „turnătoria verii“. Blaga este acum un *poet al facerii*, cîntecul lui este *cîntecul făpturii*. Melancolizat de ideea morții universului, ochiul descoperă deodată viața contagioasă a materiei, dimensiunea luminii și fecundității. Blaga devine un poet solar, *sudic* [...], ca în această *Zi de septembrie*, cîntec de euforie autumnală, unde viața și moartea trăiesc împreună într-o îmbrățișare extatică. În patria lirică a lui Blaga toamnele sînt de cristal, muntărele cîntă din tulpine tăiate din corn de inorog, peleurinii umblă pe drumuri ce se termină în mit, privighetorile cîntă noaptea și roua este sudoarea lor, viețuitoarele pădurii, arse de un foc sacru, nu-și găsesc locul, ierburile cresc ca niște ruguri albastre și peste ele se întinde umbra lui Dumnezeu — „mai vîrtoasă în lumină“ decît în întunericul misterului. Această țară de unicorni și de munți care scrutează orizonturile într-o pregătire tăcută de zbor este cuprinsă de febra germinației și a împlinirii. În *Mirabila sămînță* regenerarea de ordin social a patriei este sugerată liric prin metafora unei naturi în faza germinației obscure :

Mi-ai dibuit aplecarea firească și gustul ce-l am
pentru tot ce devine în patrie,
pentru tot ce sporește și crește-n izvornită.
Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprinde în fața
puterilor, în ipostază de boabe,
în fața mărunților zei, cari așteaptă să fie zvîrliți
prin brazde tăiate în zile de martie.

.

Laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor !
Un gînd de puternică vară, un cer de înaltă lumină,
s-ascunde în fieștecare din ele, cînd dorm.
Palpită în visul semințelor
un foșnet de cîmp și amiezi de grădină,
un veac pădureț,
popoare de frunze
și-un murmur de neam cîntăreț.

(*Mirabila sămînță*)

Pentru că într-un poem Blaga vorbește de *nord* și de *sud* (*Apoteoză*), nu este fără rost o scurtă paranteză pe tema opțiunii geografice a poetului. În postume, poezia suportă o mutație de la *nord* la *sud*, de la mitologia cetii și a întinsurilor arctice la o mitologie solară, mediteraneană. Poezia română, în totalitatea ei, arată o alternanță de mituri nordice și sudice, dezvelind când fața ei luminoasă, exuberantă, când pe aceea tristă, gînditoare, întristată, metafizică. Ridicată într-o cultură cu un substrat spiritual vechi și puternic, loc de întîlnire a două mari spiritualități, ea a primit influențe diferite și le-a asimilat adesea într-o sinteză originală. Alecsandri este un spirit solar, sudic, visul lui este *plaja* calmă, valul albastru, soarele roditor. Este un clasic cu o structură mediteraneană. Eminescu cultivă miturile nordice, Walhalla, pe Odin și peisajele borealice. Locul plajei îl ia crîngul misterios, iubirea se termină într-o *somnie* cosmică. Prin el pătrund în lirica noastră universalul și miticul, obiectul tinde să se cosmicizeze. Macedonski re-aduce tipologia sudului, miturile clare și luminoase, și, dacă poezia lui face uneori caz de mistere, acestea sînt tratate raționalist. Este ceea ce se întîmplă și cu Barbu și Philippide, *greci* — în înțeles spiritual — cu nostalgii nordice. Formați, amîndoi, în spiritul culturii germane, ei și-au populat poezia cu miturile greco-latine. Influența „modelatoare“ (cum ar spune Blaga) s-a transformat într-o influență „catalitică“ pe baza unui sincretism superior.

Prin Blaga reapar în poezie mitologia silvană, metafizica nordului, bruma și negura ținuturilor reci. În ciclurile postume *sudul* urcă însă vertiginos, expansiv, *nordul* se retrage timorat, existența materială și spirituală stă acum sub incidența *soarelui*, nu a *lunii*, astru misterios și rece. Chiar *nordul*, când se manifestă, tinde spre un regim de lumină și fecunditate. El aduce vailor noastre „furtunile rodnice“, din morminte iscă „aurore sublime, și boreale lumini de-nviere“. Dar, încă o dată, triumfător este acum *sudul*: „elementul care priește iubirii“.

Acestea sînt pe scurt elementele care determină în poezia postumă a lui Blaga *patria interioară*. Ea prinde contur pe măsură ce înaintăm în lectură. Este o determinare posibilă, subiectivă, căci lectura nu este neutră,

obiectivă : ea însăși devine participantă, creatoare, un element în această hartă spirituală. În ritmul oscilant al poeziei, *patria* lui Blaga își schimbă culorile, intră sub puterea altor astre. Vom vedea că *timpul* și *nordul* (alegem, arbitrar, doi factori care determină „clima“ lirismului) revin în primul plan, modificând înfățișarea acestei bucolici luminoase. Rîul care o străbate se va numi curînd *Rîul-jaleș*.

În ciclul *Cîntecul focului*, Blaga este și un poet solar al iubirii, fixată, ca și în versurile anterioare, într-un spațiu dominat de duhul înverzirii. Cîntecul erotic se pierde în extazul contopirii într-o geologie purificată pînă la transparență. Poetul se cuprinde în lucruri, lucrurile iscodesc și cuprind cuplul de îndrăgostiți fugit din cetate (unde funcționează *legea, morala*) și refugiat în mijlocul naturii calme și purificatoare :

Iubito,-mbogățește-ți cîntărețul,
mută-mi cu mîna ta în suflet lacul,
și ce mai vezi, văpaia și înghețul,
dumbrava, cerbii, trestia și veacul.
Cum stăm în fața toamnei, muți
sporește-mi inima c-o ardere, c-un gînd.
Solar e tîlcul ce tu știi oricînd
atîtor lucruri să-mprumuți.

O, lumea, dacă nu-i o amăgire,
ne este un senin veșmînt.
Că ești cuvînt, că ești pămînt,
nu te dezbraci de ea nicicînd.
O, lumea e albastră haină,
în care ne cuprindem, strînși în taină,
ca vara singelui să nu se piardă,
ca vraja basmului mereu să ardă.

(*Vara Sfîntului Mihai*)

Aici și în alte versuri (*Atotștiutoarele*), se desemnează figura poeziei lui Blaga în raporturile ei cu lucrurile. Figura e determinată de o dublă mișcare a imaginarii și de o dublă disponibilitate a spiritului care iscodeste și se cuprinde în lucruri — și se lasă, în același timp, iscodit, încercat, împresurat de obiectele ce concentrează și ascund mecanismul existenței cosmice. [...]

Mișcarea imaginației străbătea în volumele mai vechi distanța de la *obiect* la *sufletul* cosmosului, obiectul oricât de mărunț fiind ridicat la treapta universului. El este o monadă în care se încorporează spiritul cosmic și, înregistrând manifestarea celui dintii, poezia intră în permanență în contact cu cel din urmă. Imaginarul tinde să se fixeze — în *Cîntecul focului*, *Corăbii cu cenușă*, *Ce aude unicornul* — asupra lucrurilor, coboară și stăruie în monada în care se manifestă mecanismele existenței. Dealtfel, lucrurile năvălesc în poem și-l domină prin materialitatea lor plină, fecundă. *Iscodirea* devine atunci prima etapă a demersului blagian, premisa *figurii* sale lirice. A iscodi lucrurile înseamnă acum a le asuma, a le lua în stăpînire :

Pe măsură ce le văd
lucrurile-s ale mele.
Sunt stăpîn al lor și domn.
Pierd o lume cînd adorm.

[...] În limbajul mai vechi al criticii s-ar putea spune că elementele participă la viața sentimentului, natura este complice. Însă poezia este mai sus de această solidaritate, complicitate : pasiunea se încredințează ritmurilor eterne ale materiei, se dăruie și se lasă cuprinsă pentru a eterniza ceva ce este puternic, dar trecător. Buruienile, pietrele, copacii, apa nu sînt numai martorii unei iubiri senine într-un anotimp înaintat al vîrstei, sînt și elementele ce vor păstra tiparele acestei pasiuni cînd ea se va stinge. Sentimentului pieritor i se substituie, astfel, viziunea eternității materiei. Cu această perspectivă în față, spiritul poate privi împăcat tiparele întruchipate în formele trecătoare ale feminității :

Numai așa, la capătul drumului, urmelor,
se-nvederează în calma oglindă a lacului,
în ochii bătrînilor aștri,
legea pămîntului, tiparele, rarele,
întruchipate în sînii care nu dezmint
rotunjimile urnelor
și-n rodii care nu dezmint
rotunjimile sînilor.

(Pëan pentru o tînără)

Însă semnele universului nu par a mai interesa în chip special pe Blaga în ipostaza de poet erotic. El este mai apropiat de oh-ul și ah-ul lui Ienăchiță Văcărescu decît de simbolistica savantă a eroticii moderne. Chinul, suspinul, așteptarea, îndoiala abia sînt spiritualizate, peste fața lor abia trece umbra unui gînd. Ideile se retrag umilite din fața *jarului, viscolului de călduri, fierbîntei nea*, care stăpînesc viața sentimentelor. Viața sentimentelor este suficientă : sufletul nu mai simte nevoia unei alianțe ; a trăi pînă la capăt cu o ardoare echilibrată pasiunea ce a înflorit atît de tîrziu, dar atît de puternic și de pur, înseamnă o împlinire absolută. Blaga, care își făcuse un program estetic din a spiritualiza emoția, e pe cale de a despărți pe *a cunoaște de a iubi* :

A cunoaște. A iubi.

Înc-o dată, iar și iară,
a cunoaște-nseamnă iarnă,
a iubi e primăvară.

(Primăvară)

Se va vedea însă că despărțirea totală nu este posibilă. Cunoașterea continuă să fecundeze sentimentul, metafora este încă gravidă de idei. Chiar spațializarea iubirii este o consecință a intervenției spiritului, preocupat acum, e drept, mai puțin de semnele transcendentului și mai mult de imaginile unei naturi euforice. Cerbul care, bîntuit de sublimul foc, merge spre abisuri și soarbe din apă imaginea cerului este simbolul acestei insertii fatale a cosmicului, spiritualului în lumea fenomenală. Însă lumea fenomenală stă, deocamdată, sub vraja unui mare sentiment. Crîngul, izvoarele, holdele coapte, bătrînii aștri au devenit niște obiecte erotizate. Ca la Dante, dragostea mișcă totul : cerul și alte stele :

În ceasul acela înalt, de-alchimie cerească,
silirăm luna — și alte vreo cîteva astre,
în jurul inimilor noastre
să se-nvrîtească.

(Legenda noastră)

Chemarea dragostei începe prin invitația de a părăsi orașul (reflex expresionist) într-o bucolică dogoritoare, unde simțurile pot evada „din cuviință și din pravili“.

Aici se aud cornul de vînătoare și goana sălbăticiunilor, și poetul gîndește pastoral o scenă de iubire într-un noian de frunze roșii avînd sub cap un iepure ucis (*Andante*). Iubirea este declarată solemn, „singurul triumf al vieții / asupra morții și ceții“ (*Epitaf pentru Euridyke*), sub vraja ei „născocirea“ (poezia) este mai vie. Căutînd definiții lirice memorabile, Blaga devine, ceea ce nu ne-am fi așteptat, un poet erotic aproape galant, în stare să jure pe pămînt și pe cer ca să fie crezut :

Cînd îți ghicesc arzîndul lut
cum altul de Tanagra nu-i,
din miazănoapte pînă-n sud
mai e nevoie de statui ?

(*Strofe de-a lungul anilor*)

[...] Poemul de dragoste străbate uneori calea mai complicată a fabulei pentru a exprima aceeași sugestie de chin stăpînit, de văpaie albă. În *Cîntecul focului* descoperim un univers în rut : pietrele ard, stelele iau foc în cădere, sub armură cavalerul a devenit o torță, țărîna dogorește, pădurile fumegă, licuricii sînt semnele acestui incendiu planetar la care participă și Dumnezeu, răătăcit prin tufărișuri. Tot acest complicat topos al lumii în flăcări pentru a dovedi că sufletul arde în văpaia dragostei :

Rareori, numai, sfîrșitul nu e cenușă.
Cît e întinsul și-naltul luminii
Dumnezeu singur arde suav citeodată prin tufe
fără de-a mistui. El cruță și mîngîie spinii.
Altfel noi ardem, iubito. Altfel ne este ardoarea.
Cît e întinsul, cît e înaltul,
noi ardem și nu ne iertăm,
noi ardem, ah, cu cruzime-n văpăi
mistuindu-ne unul pe altul.

(*Cîntecul focului*)

În alt loc este chemat Heraclit pentru a susține ideea inefabilului feminin : după cum soarele se formează în fiecare dimineață din arborii fosforescenți ieșiți din mare, tot așa femeia :

S-alcătuieste din lumini pe care nu le-nveți,
se înfiripă din splendori pe care tăcînd le preamăresc.

(*În lumea lui Heraclit*)

Din poezia populară, Blaga ia și noțiunea de *dor*, cu înțelesul ce se cunoaște. *Dorul-dor*, care intervine într-un poem, ar fi cea mai profundă dintre suferințele plăcute :

Acela care n-are amintire
Și nici speranță, *dorul-dor*.

(*Dorul-dor*)

o suferință la puterea a doua, un chin din care s-a scurs dulceața veninului. Poetul trece aici dincolo de granița poeziei de sentiment. Meditația stă încă în preajma emoției. Lucru curios, ea apare îndeosebi când intervine perspectiva temporală. De regulă, poemele din *Cintecul focului* se sprijină pe atributele spațialității : o acumulare de elemente ce dă impresia că imaginarul se extinde spre orizonturi largi, o desfătare a privirii care străbate obiectele. Poetul vede, adastă, asumă universul material ce tinde, cum vom vedea, spre un regim de transparență. Când intervine perspectiva duratei, apare *gîndul* și *gîndul* aduce ideea de limită, iar limita ideea de moarte. Dintr-o trăire euforică în spațiu, iubirea devine un „joc umbratic“ în timp. Dragostea începe să fie meditată și atributul spontaneității libere și plene dispare :

Și-i dureros în marea trecere să te
aprinzi visînd. Mai tare însă arzi în schimb.
Iubirea prinde adîncimi, așa cum e,
umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp.

(*Arheologie*)

Iubirea prinde, cu perspectiva sarcofagelor goale în față, adîncimi, iar arderea, pe care o acuză poetul, nu mai este atît de veselă, mulțumitoare : cenușa este în preajmă, orașul din care au venit sarcofagele se află sub pămînt, pe locul unde a fost altădată forul au crescut porumbiști. Timpul macină totul. O simplă schimbare de decor și meditația împinge poemul spre alt cîmp de probleme.

O umbră ce trece peste fața surizătoare a erosului blagian este și aceea de ordin moral. Dragostea nu este numai un nimb dobîndit cu întîrziere, dar și un păcat pe cale să se înfăptuiască. Îndemnul de a evada din „cuvîință și din pravili“ sau precizarea că ceasul este „fără vină“ — arată un viu sentiment al culpei. În spațiul acesta de vrajă vegetală, unde pomii dau în floare și

cerbii umblă melancolizați de iubire, există un pom interzis și fructul lui nu trebuie cunoscut. Iubirea rămîne o stare de ispită, un adevăr nerevelat. [...]

Avem acum toate elementele pentru a face o încheiere privitor la poezia erotică a lui Blaga. Ea oscilează între emoția pură și poezia de cunoaștere, stînd la egală distanță de chiotul simțurilor și de reflecția amară. Blaga nu-i nici poetul iubirii spiritualizate, nici un poet senzual, rostogolitor de femei (ca Eminescu în viziunea lui G. Călinescu). Femeia din versurile lui nu are carne, are doar forme ce trimit gîndul spre tiparele eterne. Nu-i nici o abstracțiune, ca Beatrice, simbolul teologiei, nici o văduvioară veselă și plină, încinsă în simțuri. Locul ei este între vis și realitate, între da și nu, între idee și pasiunea ce știe să se înfrîneze. Iubirea blagiană înfloreste în umbra discreției și a nehotărîrii între două planuri.

[Scriitori români de azi, Ed. „Cartea Românească”, București, 1976, p. 119—135.]

CONST. CIOPRAGA

POETUL ȘI CONDIȚIA UMANĂ

Prin insistența cu care revine la monologuri privind *erosul, trecerea, dispariția* și altele ca acestea, Blaga e un poet de tip problematic, interogativ, cu momente de tensiune și abandon, îmbibat deopotrivă de filozofie contemporană și ecouri mitice. La orizont, îl atrag *păduri de simboluri*. Explorările în straturi subterane, ducînd în arhaic, sînt ale unui modern. Căutător de analogii revelatoare între eu și cosmos, apologet al luminii albe, dar savurînd penumbrele selenare, preocupat de interpretarea Omului sub specia universalului, dar bănuind soluții în profunzimile unui fond autohton imemorial, efigia scriitorului captează și impune. Nu poți pătrunde în intimitatea poetului, unul dintre cei mai mari ai literaturii române, fără un sentiment de participare afectivă, chiar dacă teoretic nu ești în consens cu filozoful.

Interesul îl determină priveliștea unui suflet complicat. La alți creatori, contactele cu câteva piese reprezentative pot fi pe deplin edificatoare. Blaga trebuie cunoscut *in toto*, în ipostazele lui monumentale și în meandrele de-
rutante, generatoare de surprize. Structural, el e un ro-
mantic de natură duală, la început de o frenezie dioni-
siacă („Nu-mi presimți tu *nebunia* când auzi / cum mur-
mură viața-n mine?... / Nu-mi presimți tu *văpaia* ?“),
ros în același timp de tristețe metafizică. Pe parcurs,
curba freneziei vitale descrește. Tristețea, cu ritmuri de
flux și reflux, se menține în nuanțe multiple. La Emi-
nescu ideile filozofice erau de cele mai multe ori impli-
cate în operă, prozele în special fiind niște *demonstrații*,
ca la Sartre și Camus, contemporanii noștri. Blaga se ri-
dică la un sistem personal cu armătură savantă (*Trilo-
gia cunoașterii*, *Trilogia culturii*, *Trilogia valorilor*), de
atitudine antiintelectualistă, agnostică, deschis revela-
țiilor psiho-spirituale. Că scepticismul, neîncrederea în
posibilitățile rațiunii (de subliniat printre altele inte-
resul pentru iraționalismul bergsonian) invadează poezia
și teatrul, este evident, un domeniu (filozofia) neputînd fi
izolat de celălalt (creația).

În esența ei, poezia lui Blaga este o suită de tentații
spre transcendent, un mod de expansiune într-un gran-
dios cosmic purtător de miracole, și stare de exil in-
terior definind o personalitate dilematică. De la *Poe-
mele luminii* din 1919, pînă la postumele din 1962, în
bagajul său de experiențe spirituale intră neîncetat
avansuri și retractări, prezumție și resemnare, un tita-
nism egotist și voluptatea unui anonim de tip special.
Eforturile de a concilia eternitatea cu vremelnicia fiind
vane, perspectivele nu fac decît să trădeze discontinui-
tăți de tot felul. Film mai degrabă al unui fatalism sub
care s-ar manifesta condiția umană.

1.

Respingerea intelectualismului contemporan, pe de
o parte, elogiul satului (un sat-idee, anistoric), pe de alta,
au ele vreo tangență cu disputa clamoroasă dintre *urba-
nitas* și *rusticitas* de la începutul secolului ? În „mito-

logiile“ lui Blaga putem vedea, într-un anumit mod, efectul forțelor de acumulare multiseculară, forțe care pentru a-și afirma cât mai frapant identitatea au nevoie de un *écart*, de o distanțare de prezent. Legendarul și miticul intră inevitabil în opoziție cu istoria exactă, fiindcă aceasta obstacolează, reduce, deci răcește elanul imaginației. Întocmai ca Mircea Eliade, Blaga se sustrage de sub „teroarea“ istoriei spre a se mișca liber, în mari spații universale. Ca exponent al unui popor cu antecedente daco-thrace pierdute în noaptea vechimii (să nu uităm dintre dramele scriitorului un *Zamolxe*, „mit păgîn“), Blaga, încărcat de mitologie, nu e un solitar, dimpotrivă se situează — cu nuanțe proprii — în compania lui Eminescu și Sadoveanu. Fenomen semnificativ, orice mare creație implică, la temeliiile ei, o mitologie, adică un instrument de transfigurare. S-a remarcat de mult că elinii nu transpuneau în artă realitatea, ci o introduceau prin intermediul ficțiunii în mituri. Romanul modern, la rîndul lui, este, în ciuda diverselor formule, expresia unor *mitologii* proprii, diferite de la prozator la prozator. La cel mai realist dintre romancierii români de acum cîteva decenii, la Rebreanu, un critic (E. Lovinescu) observa că protagonistul din *Ion* „depășește realitatea“, fiind conceput „mai mare ca natura, o expresie tipică a ceea ce Nietzsche numea puterea de voință, a instinctului de dominație, o creațiune prin urmare simbolică“ (*Istoria civilizației române moderne*, II). Protagonista sadoveniană din *Baltagul* este și ea o apariție simbolică, în legătură afectivă cu depozitul de reminiscențe ancestrale. Paradoxul lui Blaga, conștiință devorată de nostalgia certitudinii, este de a se integra sistematic în impreciziunile misterului, într-o zonă vapoasă a subconștiinței, într-un timp al adormirii cugetului. Cuvîntul nu mai numește precis; se complace în nelămurit și enigmă. *Pasărea sfîntă* (poem inspirat de o sculptură de Brîncuși), „ascultînd revelații fără cuvinte“, ghicind „în adîncuri toate misterele“, simbolizează o anumită formă de cunoaștere. Ceva himeric, neexplicabil, însoțește zborul acestei păsări-conștiință. Deoarece cunoașterea poate hrăni pentru totdeauna, intervine apelul la o revelație prin *necuvînt*. Procedeu ce nu dislocă misterul :

Înălță-te fără sfârșit
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi..

Lăsînd neîncetat o perspectivă deschisă mirajului, la Blaga *arată-te* și *ascunde-te* traduc balansarea între un *daemonium meridiani* și incertitudinile de la *amiaza somnului*. Demersurile conștiinței treze amplifică, permanent, drama eului neunitar.

Motiv fundamental de insatisfacție existențială rămîne dualismul eului și al universului. *Non-Eul* se dovedește neîncăpător pentru *Eul* croit pe alte dimensiuni. Poetul are sentimentul unității cosmice, dar numai pînă la o limită, dincolo de care urmează criza. Nostalgia paradisului pierdut, dorul metafizic de nevăzut și neauzit, jocul ritual al ridicării de *nebănuite trepte* spre sublim funcționează într-un decor sufletesc de crispare și agitație, sub semnul fatidic al neîmplinirii. După un scurt elan devastator, după combustii la temperaturi înalte, la Blaga anxietatea se constituie într-un climat al „destrămării“ (o poezie poartă titlul *Paradis în destrămare*), cu mari orizonturi de „cenușă“. Neliniștea eminesciană în fața existenței se rezolvă, în cele din urmă, în contemplare oarecum detașată, într-un *dincolo de bine și de rău* cu substrat tămăduitor; *titanul* din mitul liric al lui Eminescu, fremătător, neîmpăcat, posedat de aspirații fabuloase, utopic, tragic și orgolios, ajunge în final un personaj cu mască *olimpiană*, în orice caz mai mult senin. Blaga, solitar, damnat, se proiectează în lumină sau sfidează tenebrele. Inițial, el se vrea titan; presumțios, se măsoară cu zeii, respingîndu-i din postura *demonului* care-i dă aripi. Neliniștit, obsedat, caută muntele, „înaltul“ lui Barbu de unde poți tinde spre absolut. Răgazul de calm aparent din *Pax magna* face mai pregnant contrastul cu masca agitată: „Pe semne — învrăjbiți / de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana / au înțeles că e mai mare fiecare / dacă-și întind în pace mina. Și s-au împăcat / în mine : împreună picuratu-miau în suflet / credința și iubirea și-ndoiala și minciuna...“ Ceea ce este expresionist la Blaga ține în egală măsură de practicile paroxistice ale romanticilor; prin întrebarea neîntreruptă, prin monologul obsesiv, prin năzuința de a vedea miracolul, el vrea să atingă esen-

țialul, iar acesta, îndelung distilat, pare a se ivi uneori în zonele primare, *ab originem*, sau în formele simple, elementare, ale vieții contemporane.

Prin „botezul cu pământ“, altfel spus : prin revenire la sensurile primordiale, la stratul *mumelor* goet-heene, revelația se produce nu prin cunoașterea detaliilor, ci în perspectiva simplității. Soluția unui astfel de botez nu echivalează cu o clarificare, ci mai degrabă cu un act de resemnare. Gesticulația multimilenară la care se face aluzie într-un alt poem (*Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*), opune torturilor conștiinței aceași lecție de integrare în elementar :

O de ce am tălmăcit vremea și zodiile
altfel decît baba ce-și topește cînepa în baltă ?
De ce am dorit alt zîmbet decît al pietrarului
ce scapără scînteii în margine de drum ?

Reapare însă eul liric supradimensionat, care nu acceptă măsura comună. Poetul devine un mandatar al Umanității în genere. În fața universului, Eminescu practică monologul olimpiian, degajat, la distanță de mii de veacuri : „Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie...“ Cuvîntul ce-l caracterizează contemplînd spațiile e *mereu*, un mereu ca echivalent filozofic al eternității. Reacțiile lui Blaga diferă. Atins de noul *mal du siècle*, care e neliniștea modernă, el e mai legat de prezent. Cronologicește vorbind — mai *implicat*. Cuvîntul definitoriu pentru el, în ipostaza de explorator al universului, este *dorul*. Se va spune că dorul e unul din atributele fundamentale eminesciene — lucru absolut exact. Neavînd la dispoziție un termen mai sugestiv, ambii poeți recurg la același cuvînt, care la Blaga dispune de o încărcătură tragică persistentă. Olimpiianismul eminescian era expresia unei biruințe dureroase, prin ridicarea de la terestru la astral. Apolinizarea relativă, la Blaga, va fi o problemă a vîrstei ultime. Altminteri, el se „zvîrcolește“, ascultînd voci-subconștiințe ale eului originar, dramatizînd, izbucnind în exclamații. Dorul lui Blaga nu se salvează totalmente de tragic.

Semnele verbale cu care operează poetul la început (în *Poemele luminii*) sînt „nemărginirea“, „albastrul prea senin“, „streașina curat-a veșniciei“, „mările necunoscute“, înaltul, văpaia. Perspectivile cosmice, comune ro-

manticilor, dar și liricii folclorice autohtone, alternează în *Pașii profetului* cu instalarea într-o natură intimă, cu rezonanțe de mit. Un Blaga astral, devorat de aspirația spre transcendent, coexistă cu un altul „chtonic“, impregnat de materie, mișcat de spectacolul naturii imediate. Momente sufletești de minimă și de maximă se succed într-o undulație perpetuă, încît după depresiune și declin o imagine a rodului estival (*În lan*) declanșează rezerve de vitalitate. În valuri de grîu galben, o tînără „strînge cu privirea snopii de senin ai cerului / și cîntă“. Privitorul dintre maci, „numai trup, numai lut“, se simte renăscînd, spiritualizat, printr-un influx naturalistic : „Ea cîntă / și eu ascult. / Pe buzele ei calde mi se naște sufletul“. Furoarea întrebărilor reiterate s-a calmat. Timpul însuși ațipește, simbolic, între flori de mac : „La ureche-i țîrîie un greier“ (*Vară*). Armistițiul instabil, expus mutațiilor. Auzul ultrasensibil stă gata să înregistreze voci, mistere, legate de un *mundus subterraneus*, bătaile inimii pămîntului, semne venind dintr-un adînc labirintic [...]

Lipirea urechii de glee, pentru a „auzi mai bine“, trebuie înțeleasă ca o soluție posibilă a concilierii cu terestrul, începînd cu descifrarea unui alfabet al misterului. Dar și materia este supusă eroziunii inevitabile, de vreme ce mitologicul Pan, simbol al vieții fiziologice inconștiente, „orb și bătrîn“, își trăiește penibilă agonia. În sistemul de analogii al lui Blaga, semizeul reprezintă degradarea inevitabilă, motiv de tristețe și aprehensiuni universale. Panica nu e fără ieșire, fiindcă în circuitul etern moartea și germinația tind spre echilibru. „Picurii de rouă-s mai calzi“, constată Pan, „cornițele (mieilor) mijesc, iar mugurii sunt plini“. Toate regnurile sînt invocate într-o viziune mitologică-magică, astfel că natura și *panismul* se interferează, ba chiar se confundă. Soarele, pămîntul, pietrele, șerpilor, strugurii („sîni de lapte“), iarba și celelalte alcătuiesc o infinitate de *gemeni*. Ca element congener, aliaj de pămînt și cer, poetul captează *gîndurile unui mort* devenit pom („un om care-a crescut din mine?“), sau vorbește pămîntului, văzut ca punct de sprijin pentru marile evaziuni în astral. Țîpătul expresionistic din *Vreau să joc* („Pămîntule, dă-mi aripi : / săgeată vreau să fiu, să

spintec / nemărginirea“) reappare într-un poem din *Pașii profetului*. Pentru „strașnicul suflet“ ce-l diferențiază de restul universului, „trecătorul trup“ e prea strimt, de unde mirajul spre grandios :

Dați-mi un trup
voi munților, mărilor,
dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin !
Pământule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năpraznice inimi,
prefă-te-n lăcașul furtunilor, care mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic !...

Devenită fără sens în fața morții, îndărătnicia își aliază o mască sarcastică, păstrătoare a unui ultim orgoliu. Terorizați de imanența destinului, tragediei elini se dezlănțuiau într-un lamento înalt, expurgat de sensuri individuale, simbolizînd soarta omului în genere. Durerile, afirmă Blaga, într-o formulare de tip gnomic, „nu sunt adînci decît atuncea cînd rîd“. Iată un mod de a sfida, cît mai demn, absurdul *trecerii*. Numai „dobi-toace în trecere“ își privesc „fără spaimă“, cu „ochi cumînți“, umbra proiectată în ape, în timp ce legea morții se arcuieste mitic, amenințător, „peste o întreagă poveste“. Reactualizat de existențialiștii de acum cîteva decenii (*Mitul lui Sisif* e din 1943), absurdul apărea la aceștia ca un refuz al existenței de a se conforma rațiunii umane. Față de *zidurile absurde* — pe care într-un alt mod le ia în considerație și Blaga — soluția în planul conștiinței, propusă de Camus, este *revolta*. O revoltă creatoare, singura putînd atenua sentimentul mărginirii. Blaga percepe contradicțiile dintre finit și nemărginire mai degrabă cu amărăciune decît cu revoltă : „Să rîdă deci astăzi în mine / amarul“ (*Veniți după mine, tovarăși*). De un pesimism franc, în spiritul curent al noțiunii, nu poate fi vorba. Drama de idei alimentează începînd cu *În marea trecere* o durere a spiritului lucid, scindat între totalitate și fragment. Neutralizarea neli-niștii nu e posibilă în cazul omului, al cărui sînge poartă în sine, ca un dat fatal, germenul morții. Întrebările privind *marea trecere* se zbat neconținut între adînc și înalt, sub semnul curgerii heraclitiene. „Pe unde apuci ?“ ; „Cui să mă-nchin ?“, „Cine mă cheamă, cine m-alun-

gă ?“... *Susul și josul*, comparabile ca sens filozofic existențial cu limitele obsedante la Camus, suscită monologuri-clîșeu, ca în *Heraclit lângă lac* sau în *Din cer a venit un cîntec de lebădă*. În primul din cele două poeme, citim :

Orice ridicare a mîinii
nu e decît o îndoială mai mult.
Durerile se cer
spre taina joasă a țărîinii.

Dar versurile acestea ar putea fi transferate simplu în cel de al doilea monolog, al cărui argument e următorul :

În zadar mai cauți în ce-ai vrea să crezi.
Țărîna e plină de zumzetul tainelor,
dar prea e aproape de călcîie
și prea departe de frunte...

2.

Fiindcă mișcarea astrelor urmează imperturbabil, anxietatea ia proporții, devenind tiranică. Există vreun antidot la acest sentiment al efemerului, care „a-nveninat fîntînile omului“ ? Nu ni se propun soluții. Nu acesta e rolul poeziei. Prin mijlocirea mitului liric, Blaga propune experiențe. Un mod de apărare, în *Poemele luminii*, era erosul ; mod de uitare, de fapt : întîi efuziune biologică, ardere, tensiune, apoi contopirea cenușei cu pămîntul. Alt mod, într-un monolog din *În marea trecere*, ar fi „scuturarea“ de sine însuși, absența în conștiință în felul necuvîntătoarelor : „Toate turmele pămîntului au aureole sfinte / peste capetele lor“ (*Am înțeles păcatul...*). Deoarece Dumnezeuul copilăriei „s-a pierdut pentru totdeauna / în țărîna, în foc, în văzduh și pe ape“, adică în cele patru elemente, un panteism arhaic pune capăt căutărilor. În locul contestării și al opoziției, insul „aplecă peste întrebările lumii“ ar putea accepta cenzura transcendentă practică de Marele Orb, personaj-simbol care pune obstacole condiției omului. Tiranicului Orb i s-ar putea spune că „mersul sorilor e bun...“, dar apropierea de acești sori nu asigură revelația. Posibilă ar fi tăcerea, fuziunea cu terra, amin-

titul „botez cu pământ“... Toate acestea sînt ipoteze, variante de lucru. Mai aproape de certitudine e ideea din *Sufletul satului*, poem-manifest exaltînd locul unde s-a născut veşnicia şi unde „setea de mîntuire se vindecă“ prin acomodare cu ritmurile universale. Este desigur un sat abstract, sat-iluzie, simbolizare a elementarităţii şi calmului. Totuşi degringolada spre moarte nu poate fi estompată prin nici o aventură.

Dramatismul poetului *marii treceri* impresionează prin tensiune patetică, prin pluralitatea căutărilor, care în succesiunea lor contradictorie oferă spectacolul unei conştiinţe explozive, dublată de o enormă capacitate de reprezentare metaforică. Dacă vitalismul juvenil arborat în *Poemele luminii* („Eu nu-mi am inima în cap, / nici creieri n-am în inimă, / sînt beat de lume şi-s păgîn!“) se va tempera cu vîrsta, *inima*, sensibilitatea vor conferi în continuare un progresiv aplomb imaginaţiei făcînd ca discursul liric să primeze asupra *argumentului* rece. Dezabuzarea din *Semne*, la extrema limită, eşuează într-o negare totală, în sensul că civilizaţia de tip industrial echivalează cu o catastrofă. Remediu rămîne tot în spaţiile nepîngărite ale stării arhaice; inocenţa sălbăticiunilor încorporate naturii va avea ultimul cuvînt: „Din depărtatele sălbătăcii cu stele mari / doar căprioare vor pătrunde în oraşe, / să pască iarbă rară din cenuşă...“ Se vede de aici că *trecerea* nu e o problemă de ordin personal. După atîtea viziuni chinuitoare, de coşmar, ca la un Georg Trakl, sfîrşind într-o senzaţie de neant, un profil încordat, *Lucrătorul* „cu şorţul de piele albastră“, aplecat asupra materiei rebele, schimbă o clipă perspectivele. Sigur pe sine, acesta demonstrează că „frumoase sînt numai lucrurile ieşite din puteri omeneşti“. Bucuria faptei respirînd lumină reprezintă, s-ar zice, singura ripostă eficientă adresată neantului, *trecerii* în genere. Concluzia pare a fi că miracolul salvării stă în om.

Atitudine de scurtă durată. Un ton de acută tristeţe în faţa misterului nedezlegat marchează straniul univers din *Lauda somnului*. Romanticii năzuiau spre o pace fantastică, Hölderlin, Novalis, Eminescu preferînd stări de veghe visul. Crede Blaga în terapia somnului sau în incandescenţele visului? La el, somnul e torturat de nelinişti şi prevestiri, figurate de apariţii stranii, mitice :

„Subt porți ființele somnului / intră — cîini roșii și griji“ (*Oraș vechi*). Cuvintele șoptite au, ca în *Biografie*, răsfrîngerii oculte, dătătoare de spaime. Cu vorbe „stinse“, poetul a cîntat și mai cîntă „marea trecere, somnul lumii, îngerii de ceară“, „ispitindu-se“ astfel să creadă că „lumea e o cîntare“. Orfismul, cîntecul pur, desfăcut de contingente, nu e însă modul specific lui Blaga, care, între somn și trezie, peregrinează : „cînd vinovat pe co-perișele iadului, / cînd fără păcat pe muntele de crini“. Termen cu reverberații multiple, somnul presupune la Blaga un mod al evaziunii, amîinare, suspensie în vid, autoiluzionare, un tempo răsunător al logicii, dar și o prefigurare a morții. În „somnul lumii“ se perindă „taine cu strămoșii“, sau se clarifică „poveștile singelui uitat de mult“. Neputîndu-se proiecta în viitor, într-o aventură de excepție, omul practică la nivelul subconștientului un *éternel retour*, își reconstruiește fără cuvinte originile : „În somn sîngele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinți“...

S-a arătat că un magician (Alphonse Louis Constant) i-ar fi sugerat lui Baudelaire ideea *corespondențelor* tainice dintre lucruri, într-un univers de o *profundă și tenebroasă unitate*. Într-un alt mod, corespondențe cu suport spiritual sînt vizibile la Blaga, favorizate de starea de *somn* în care limitele dintre fenomene se estompează iar conștiința tragică amortește ca într-un preludiu al neființei : „Noapte. / Subt stele, subt marile / monadele dorm. / Lumi comprimate, / lacrimi fără de sunet în spațiu, / monadele dorm. / Mișcarea lor — lauda somnului.“ (*Perspectivă*). S-ar părea că, în unele împrejurări, nostalgia cunoașterii și convertirea la taină își suspendă solicitările contrarii, dramatice deci. Despre amintitul sentiment al unității originare, poetul *argumenta* (în 1917) într-o confesiune semnificativă, pătrunsă de „înțelepciune indică“. La umbră „sub arini“, gînditorul, care încă nu debutase editorial, se referea la „suprema *unitate* în care se împreună toți și toate, așa cum rîurile se împreună în mare“. Alte propoziții potențează ideea : „Mă sileam să simțesc fondul comun, *das Göttliche* dintre mine și el, să simțesc marea identitate dintre mine și frunzele de arin și păianjenul care-și torcea firele de mătase la urechea mea. Esența acestei filozofii te pro-

voacă să-ți nimicești individualitatea, prin aceea că ți-o lărgești la infinit.“ (*Corespondență inedită*, în *Amfiteatru*, 1970, nr. 3.)

Ar fi, oare, exagerat să se deducă dintr-o declarație ca aceasta o anumită universalitate a modelelor gândirii mitice, în ciuda distanțelor geografice și a substratului caracteristic diverselor spații? Nu. Nietzsche, Eminescu, Mircea Eliade își recunosc afinități cu spațiul psihic indian. După epoca vieneză, la Blaga, „deasupra crustei de studiu formată de nemți“ (cum se exprimă într-un interviu), s-a afirmat fondul ancestral. De reținut că istoria îi va apărea, precum lui Spengler, drept „un organism cultural, fără legi și fără cauzalitate exterioară“ (argumentul din *Filozofia stilului*); ca urmare, adâncirea în fenomenul autohton a trebuit să se facă „sintetic, organic, intuitiv“. Altfel spus, pentru îmbrățișarea orizonturilor străvechi e nevoie de un limbaj mitologic-magic de sorginte specială. Asupra cititorului, poemele lui Blaga exercită un fel de *captatio*, un discret ritual inițiativ; aria cuvintelor, muzica, efectele de ordin semantic se amplifică, se combină neașteptat, dînd substanță metaforelor simbolice. Pot fi raportate miturile poetului la prototipuri arhaice, cum se observă la clasicii francezi? Blaga procedează altfel, plasîndu-se autonom — într-un timp mitic nelimitat. În absența unui „mare mit unitar“, el își astîmpără setea la modul „fragmentar“, din „tăndări“ de mituri. Se comportă în genul irlandezului Yeats (din care a și tradus), acesta, de timpuriu cucerit de miturile celtice, motivîndu-și înclinarea către o lume de „povești, de personaje și de sentimente“ ce-și păstrează expresia inițială. „Am căutat (spune Yeats în ale sale *Eseuri*) un limbaj simbolic care să străpungă hotarele trecutului, asociindu-se cu denumiri familiare și idealuri cunoscute“ (idee reproducă în prefața la *Versuri*, E.P.L.U., 1965).

La imputarea că poezia sa „ar fi mitică, metafizică“, Blaga recunoaște nu numai frecvente motive mitice, ci „chiar teologice“, dar scuturate, ca la Yeats, de rigorile dogmei. Nu-l preocupă atît *întoarcerea* în perimetrul simbolurilor consacrate, unele din ele comune unui larg spațiu balcanic, cît o *stilizare analogică* de aspect personal, în maniera în care un modern poate reactualiza

funcțiile metaforei simbolice. Poetul *Nebănuitelor trepte* inventează, prin urmare, în *spiritul*, nu în *litera* modelelor colective, populare. De elemente mitice uzează „în chipul cel mai liber, ca mijloace de expresie poetică“. Și în aceeași ordine de idei : „Motivele nu sînt tratate «dogmatic». Le folosesc în sens totdeauna creator : liber, le modific și le amplific după necesități. Născocesc motive mitice la fiecare pas, fiindcă fără o gîndire mitică nu ia ființă, din păcate, sau din fericire, nici o poezie.“ (Fragment dintr-un text inedit, reprodus în introducerea la *Poezii*, E.P.L., 1966.) Viziunea mitică este, în esență, transfigurare, ipostaziere, firește în sprijinul cunoașterii. De remarcat, în linii mari, trei categorii de metafore simbolice, abundente în primele volume fiind simboluri care numesc stihiiile, *pămîntul* (muntele, stalactita, piatra), *apa* (marea, fîntînile, izvoarele), *focul* (iar drept corolar, cenușa), *văzduhul* (vîntul, boarea). După *În marea trecere*, acestea își restrîng frecvența ori trec în umbră. Se multiplică, în schimb, simbolurile de tip zoomorfic, reprezentările cu substrat folcloric, „porumbiprooroci“, „pasărea focului“, „păsări aprinse“, „păsări bolnave“, „buhe sure“, „cocoși apocaliptici“, vulturi, privighetori, lebede, dar și căprioare, cerbi, „mistrețul poveștilor“, „cai galbeni“, șerpi enigmatici, fluturi gigantici. Sfirșitul stă sub semnul simbolurilor vegetale, începînd cu „mirabila sămînță“ zămislitoare de roade, în mod firesc germeii prevestind spicele, vinul „încoronat de arome“, pomii, pădurile. Reminiscente mitice eline și nordice se îmbină cu priveliști contemporane, cu aură mitică de asemenea : „Coboară-n fericiri de stuh / puteri de aripi din văzduh. / Și vegetația de apă / dă învoaltă în smaragde. / Sămînța lebedei divine / în seară cîntă pretutindenii, / cîntă-n trupuri de Undine, / în Marii, în Flore, Magde...“ (Prier).

În gîndirea, deci și în poezia lui Blaga, *a privi* și *a vedea* sînt acțiuni cu înțelesuri deosebite. Filozof cu studii sistematice, doctor al Universității din Viena, autorul *Nebănuitelor trepte* speră să intre în complicata *ordo rerum* printr-o *luminare* de nuanță interioară, adică prin revelație. Sistemul său de metafore simbolice nu e decît în aparență al unui vizual. Ce urmări decurg de

aici ? Misterul se vrea explorat, străpuns, făcut palpabil printr-o abordare multiplă, simțit ca totalitate. Pe ecranul unei conștiințe în întuneric (tipicul : „Mi-aștept amurgul...“), certitudinea nu e așteptată ca *vedere mistică*, ci ca instalare în lucruri și fenomene, în adevărul pe care (așa cum precizează un aforism din *Pietre pentru templul meu*) „și-l creează întregul nostru eu, cu patimile și avânturile sale“. Lumea pe care ne-o „mijlocește deducția silogistă“ se situează sub nivelul celeilalte, percepută prin simțuri, subiectivizată : „În bolta instelată-mi scald privirea — / și știu că și eu port / în suflet stele multe, multe / și căi lactee, / minunile-ntunericii. / Dar nu le văd, / am prea mult soare-n mine, / de-aceea nu le văd...“ Soarele simbolizează aici, desigur, cunoașterea lucidă, în plină amiază. Tehnica revelației mitice implică însă „ochi întorși“ către interior, care, nevăzînd precis, aspiră la o imersiune în adîncul insondabil :

Aștept să îmi apună ziua
și zarea mea pleoapa să-și închidă
mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele,
pe care încă niciodată
nu le-am văzut.

Astre, munți, ape, fîntîni subpămîntene ascund taine multiple, generatoare de tristețe ; misterul obsedează și jivinele, dar în alt mod. Un „balaur cu ochi întorși spre steaua polară“ (deci spre exterior) „visează lapte albastru furat din stîni“. Obstacolele poetului sînt în interior, încît nu munții și stelele *vizibile*, înscrise pe hărți, îl preocupă :

Dar munții — unde-s ? Munții,
pe care să-i mut din cale cu credința mea ?
Nu-i văd, îi vreau, îi strig și nu-s.

Cu semnificație simbolică, munții de acest gen sînt înrudiți cu abstracții *munți în spirit* ai lui Ion Barbu. De nenumărate ori se subliniază insuficiențele cuvîntului ; *strigării* adresate muntelui nu-i răspunde nimeni. Între *semne* și *semnificații* s-a produs o ruptură, care

la un căutător de absolut ia dimensiuni tragice : „Cîteodată spun vorbe care nu mă cuprind, / cîteodată iubesc lucruri care nu răspund“. Simbolurile, semnele, metaforele au uneori virtuţile unui *cifru* deschizător de taine, altelei traduc efortul, osînda de a nu şti. Rătăcitor peste ape, asemenea unui personaj biblic, poetul îşi trimite *porumbii* (simboluri ale cugetului treaz) „să-ncerce pajiştea cerului“, dar perspectiva spre absolut „subt semnul înalt al curcubeului magic“, e inaccesibilă. Cîtă vreme capacitatea de transcendere este limitată, s-ar părea că instalarea lingă *glij* şi *ape* ar garanta un minimum de calm interior, dacă nu şi acomodarea cu cenuşia *poveste* a existenţei. Mistere teribile se întrepătrund însă şi aici, în toate felurile, comparabile cu nişte *rune*, semne indescifrabile ale unui mister-sumă care este misterul cosmic. Dacă „nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet“ (teza din *Filozofia stilului*), urmează că, indiferent de locul în care s-ar găsi, omul poartă cu sine povara damnrării inexorabile — de vreme ce misterul e în primul rînd o dramă a conştiinţei. Dacă prin păduri mişună buhe şi fiare, dacă prin munţi „ciobanul pune pămînt peste mieii ucişi de puterile codrului“, iar „clopote sau poate sicrie — cîntă sub iarbă cu mîile“, acestea traduc o nelinişte exacerbată, transmisă de la om spre Natură. Un simbolism al luminii alternează la Blaga cu un simbolism al tenebrosului. Deoarece instrumentul pentru stabilirea corelaţiilor lipseşte, lumea pare o criptografie imensă — cum şi-o imagina Schopenhauer —, entitate bazată pe relaţii invizibile între părţi : „În chip de rune, pe veacuri uitate, / poartă-o semnătură făpturile toate“. Provocat de refuzul misterului de a se lăsa constrins, privitorul-poet îl asediază totuşi cu întrebări fără speranţă de a-i străpunge învelişul. Conştiinţa vrea să-şi satisfacă cel puţin orgoliul unei încercări sortite eşecului :

Stane de piatră, jivine, cucută
poartă-o semnătură cu cheie pierdută.

.....
Rune, pretutindeni rune,
cine vă-nseamnă, cine vă pune ?
Făpturile toate, ştiute şi neştiute,
poartă-o semnătură — cine s-o-nfrunte ?

Se disting la Blaga cuvinte-vedete, investite cu „o sarcină mitică“ mult deasupra nivelului obișnuit, și cuvinte cu sens convențional, destinate unui limbaj emblematic. Îndoielile proliferază însă, tensiunea atinge tragicul: „Unde și când găsi-voi singurul cuvânt / în cercul nopții să te-ncînt?“ Evident, cuvîntul căutat de Blaga în *Ardere* e un semn aproape magic, omnipotent, apt să ducă la corespondențe unice cu universul: „sunet de-argint, de foc“, favorizînd „ritul unei rostiri egale“. Astfel conceput, cuvîntul se confundă cu *logosul* biblic, tinzînd la unificarea fragmentelor într-un spectacol cosmic integral: „Nepriceput pe lîngă vetre, / dar înțeles de zeu și pietre, / cuvîntul unde-i — ca un nimb — / să te ridice peste timp? / Cuvîntul unde-i — care leagă / de nimicire pas și gînd?...“ T. S. Eliot se pronunță, în faimoasele „coruri“ din *Stîncă*, aproape în limbajul lui Blaga: „Neîncetatele invenții și experiențe / Duc numai la cunoașterea mișcării / Și niciodată la cunoașterea repaosului, / Cunoașterea cuvîntului, dar nu a tăcerii, / Cunoașterea cuvintelor, dar ignorarea Cuvîntului...“ (trad. Aurel Covaci). Atunci cînd vorba eșuează în gol, Blaga, „în căutare, în mută seculară căutare“, preferă necuvîntul. Soluția nu e nouă. „Fiecare tembel se poate juca cu vorbele (zice un personaj din Shakespeare). Cred că peste puțin darul duhului se va rosti prin tăcere iar vorba se va lăuda numai la papagali!“ (*Neguțătorul din Veneția*, Actul III.) Nu muțenie, *stricto sensu*, vrea Blaga, ci captarea misterului prin concentrarea în tăcere. Așadar, „mut ca o lebădă“ (cum se autodefineste într-un memorabil *Autoportret*), „el caută apa / din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa“. Prin urmare, o *muțenie-fior*, de natură extatică, înlesnind calea spre ceea ce am numi *compenetrare*, o *Einführung* de tip particular, stare diferită ca esență de *muțenia-înțelepciune* a lui Sadoveanu, care prin tăcere înțelege reflecția, echilibrul. Să nu trecem ușor peste ideea de concentrare. Poetul revine asupra ei, de aceea să reținem că tăcerea concretizează „duhul“ condensat, misterios ca o „stalactită într-o grotă uriașă“. Muțenia mineralelor și muțenia șarpelui, „cel cu ochii de-a pururi deschiși“, se transformă la Blaga în simboluri ale comunicării tainice.

Dar dacă acordul năzuit întîrzie ? Îi ține loc *fiorul*. Enigmă nedelegate, eternul stă în beznă : „Nu-l vede nimeni, nimeni — / și totuși află-l fiecare“, printr-o sensibilitate ce conține în ea, ca osîndă, spaima. Tot în sfera necuvîntului intră *dorul*, tînjirea sau boala de absolut :

E noaptea de boală a lunii, cînd mugurii toți plesnesc c-un molcom țipăt sub zare.

Totul e-n așteptare. Totul — albastră văpaie.

Ce este boala „fără nume“, dacă nu suferința a tot ce există, în perspectiva dezagregării generale ? „Bolnav e omul, bolnavă piatra, / se stinge pomul, se sfarmă vatra“... Posedați de aspirația eternului, cîntăreți bolnavi poartă „fără lacrimi“ o boală în „strune“ : cîntecul tragic al trecerii. „Și mergem de-a pururi spre soare apune“... Necuvîntul, nenumitul, netimpul sînt forme interioare ale unui *leac* ipotetic, proiecții într-o durată subiectivă, eternă.

3.

Descărcarea de *nebuie* și *văpaie*, de sensualismul juvenil din *Poemele luminii*, se metamorfozează în alt stadiu într-o aspirație spre *dezmarginire* și *desprindere de trup*, țintind detașarea, împrăștierea în univers, spiritualizarea. Privitorul stă pe un țărm de mare, dar sufletul îi „e dus de-acasă“. În cele din urmă, *dorul* pare a-și fi de ajuns sieși, ca voluptate a *mirajului*, încît după ciclul *La curțile dorului* orientarea spre natură, din perspectiva altei vîrste, lasă loc unui senin *sui-generis*. O muzicală *Întoarcere*, în stil folcloric, echivalent al eminescianului *La mijloc de codru...*, configurează un spațiu de țărîm mitic, împietrit într-un timp etern. Imaginația proiectivă lasă loc imaginației retrospective. Limbajul crispat de neliniști rămîne, cel puțin *momentan*, în trecut. Asistăm, surprinși, la *Schimbarea zodiei* :

Și azi, dintr-o dată, neașteptat, acest răsărit.

Ce cîntec nemăsurat !

Ca unui orb vindecat

lumea-n lumină mi s-a lărgit.

Puterile mișcă-n zenit.

Deschid porțile : Timp neumblat
bine-ai venit,
bine-ai venit !

Regimul postumelor e unul al întoarcerii în lumină, al miracolului germinației din *Mirabila sămânță*, bucurie a iubirii calme din *Vară de noiembrie*. Lumea n-a încetat de a fi „taină“, dar „tîlcul“ dragostei e solar, un „senin veștmînt“ în măsură să acopere tenebrele din sufletul odinioară torturat. Mugurii din *Focuri de primăvară* semnaleză un ciclu al regenerării, cu efecte tranchilizante. Elanului cosmic ascendent îi succede o patetică revelație a pămîntului, „mîndră grădină“ cu orizonturi tonice : „Prinși de duhul înverzirii / prin grădini ne-nsuflețim. / Pe măsura-nalt-a firii / gîndul ni-l dezmarginim“. Pînă și orașul de „cremene și bazalt“ (*Cetate în noapte*), anterior exclus dintre afinitățile poetului, „își are rodnicia lui“ : din semințe căzute pe piatră, „în piețe au crescut statui...“ Vocea poetului rostind acea superbă „laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor“, sau întrezărind în visul lor „un foșnet de cîmp și amiezi de grădină“, vine din subconștientul unui popor legat de pămînt, nu de mare, ca la neamuri renumite de navigatori. Transpare în acest imn ce-și îmbină razele cu altele, de o melancolie cvasi-horațiană, fondul autohton de profunzime. Ieșirea din vagul somnului, reconvertirea nocturnului în lumină, prin integrarea în fluxul naturii, demonstrează modul în care triumfă la Blaga elanul solar, caracteristic spiritualității românești în totalitate.

Cîteva considerații generale, pentru un portret la distanță. Traectoria liricii lui Blaga sugerează pe o mare întindere ideea de *ondulație*. Precum la Paul Valéry, revărsarea în univers și introspecția, balansarea de la cosmic la individual, ca tentații spre înalt și autocontemplare, constituie un stil. Poezia ca proces de febrilă *căutare*, nu ca *rezultat* ori ca *joc*. O uluitoare vocație imaginantă favorizează mirarea în plin soare și spaima degradării în tenebre, de unde tranziția de la exultanță („lumea e o cîntare“) la căderea în cenușă („Vino sfîrșit, așterne *cenușă* pe lucruri...“). Foarte personal ca viziune și timbru, autorul *Nebănuitelor trepte* nu e un izolat. De

Eminescu îl apropie mai puțin starea de vis (visul eminescian tinde spre feerie), cît *tinjirea*, nevoia de absolut, și mai mult decît acestea apetența pentru mit, cu nuanțe proprii. De contemporanul Ion Barbu, partizan al „cărăteniei de corp cristalografic“, năzuind spre „sorii de ger“ ai transcendentului, îl apropie vorbirea densă. Însă tensiunea lui Barbu sfîrșește în glacial, Blaga, tensionat, e un febricitant, particularitate ce explică întrebările în serie, acestea stimulînd imagistica la căldura focului. Teoreticianul *Spațiului mioritic*, unul dintre marii poeți universali, nu se putea plasa ca artist într-un context al tragicului iremediabil. Semnele apolinizării din final învederează înscrierea, după lungi ocoluri, în matricea stilistică națională. Creația poetică a lui Blaga în ansamblul ei constituie, totodată, un excepțional document al condiției umane în genere.

[*Între Ulysse și Don Quijote*, Ed. „Junimea“, Iași, 1978, p. 61—81.]

ION POP

LUCIAN BLAGA, POET „NOCTURN“

Nivelul problematic, dubitativ și interogativ al existenței este marcat, cum se știe, în poezia lui Blaga, de o configurare a spațiului ca „paradis în destrămare“: degradare a universului arhetipal al „zilei dintii“, blocare a căilor de acces spre sensurile prime ale unei lumi devenite ilizibile, incapacitate de a trăi realul ca ordine cosmică în care fragmentul să se supună legii integroare a Totalității. În această geometrie tulburată în fundamentele sale se putea auzi întrebarea sfișietoare, plină de adînci înțelesuri, din poezia *Scrisoare*: „De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / de ce m-ai trimis?“ Și același „regim diurn“, al luminii lucid-separatorie, apăsătoare, ca posibil de depășit doar printr-o deschidere de sens contrar a fapturii către tărîmul devenit obsedant al *noptii* originare, al *somnului* compensator și reparator, amintind de intimitatea securizantă a sînului matern, de jinduia „patrie a mumelor“. O atare profunzime

nocturnă se găsește reabilitată în fața celeilalte nopți, de coșmar, pusă sub semnul „vrăjii“ și al „blestemului“, corespunzând simetric neliniștilor zilei, conștiinței nefericite și înstrăinate a omului problematic.

Poet al nopții a fost Blaga, cel puțin tot atît cît poet al luminii, încă de la începuturile creației sale. Programul său liric, așa cum îl știm din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, era așezat în mod manifest sub semnul suveran al intimității nocturne. Căci dacă „lumina altora“ era menită să „sugrume vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric“, poetul se voia agent al îmbogățirii „întunecatei zări“ cu „largi flori de sfînt mister“, definindu-se drept purtător al unei lumini seledare, ambigue, participînd deopotrivă la „înalț“ și „adînc“. Născută din acest compromis între cele două regimuri imaginare — o lumină paradoxal izvorită din noapte —, poezia sa se adevăra în continuare ca fiind în profunzime modelată de obsesia unui spațiu echivalent matricei originare, travestind doar, sau „convertind“ regimul nocturn fundamental în aparențele diurnului. Din cînd în cînd, coexistența acestora mai apărea și la nivel explicit — cum se întîmpla, de pildă, în poezia *Mi-aștept amurgul*, din *Poemele luminii*: „În bolta înstelată-mi scald privirea — / Și știu că și eu port / în suflet stele multe, multe / și căi lactee, / minunile-întunericului. / Dar nu le văd, / am prea mult soare-n mine, / de-aceea nu le văd. / Aștept să îmi apună ziua / și zarea mea pleoapa să-și închidă, / mi-aștept amurgul, noaptea și durerea, / să mi se-ntunece tot cerul / și să răsără-n mine stelele, / stelele mele, / pe care încă niciodată nu le-am văzut.“ Chiar dacă *soarele, ziua, zarea* — ca semne ale regimului diurn — sînt valorizate în sensul lor pozitiv, poetul optînd programatic pentru elementele ascensionale și plasînd imaginile din sfera nocturnului într-un context oarecum negativ (închiderea pleoapei înseamnă stingere a zării, amurgul și noaptea sînt asociate durerii), fascinația „minunilor întunericului“ nu rămîne mai puțin puternică. „Bolta înstelată“ primește privirea cu o tandrețe învăluitoare, repetiția numeralului nehotărît *multe* („stele multe, multe“) sugerează dimensiunile cosmice infinite ale eului profund, „căile lactee“, și ele lăuntrice, metaforizate prin „minunile întunericului“, adaugă acestei echivalări cu substanța

cosmică vie un calificativ de excepție. Versurile finale, prin intermediul adjectivului posesiv *mele* („stelele mele”), accentuează caracterul de intimitate al substanței nocturne și, reluînd verbul *a vedea* în forma negativă, la trecut, împreună cu adverbul *niciodată*, ce permanentizează absența vederii — subliniază de asemenea nostalgia regăsirii aceluia cer interior. Prezența *soarelui* între cele două secțiuni ale poemului apare, în acest context, ca un obstacol aproape regretat și, în orice caz, provizoriu, de vreme ce va trebui să cedeze locul realității eterne a spațiului nocturn, secvent stingerii luminii solare.

Noaptea este, în aceste prime poezii, tot atît cît și *lumina*, o componentă a lumii originare și, ca atare, a ființei umane. Ochii iubitei pot da astfel iluzia „izvorului nopții”, după cum aceeași privire lasă să se ghi-cească în ea „ultimul strop din lumina creată în ziua dintii”, iar înecul eului în „văpaia zilei” apare alături de numeroase reprezentări ale spațiului nopții, propice contopirii cu universul mare, ori intimei comunicări a cuplului. Mișcarea de *închidere a pleoapelor* marchează tocmai o asemenea asimilare în profunzime. În poezia *Noapte* (din *Poemele luminii*) citim : „Sub ocrotirea limpede a zării (e vorba de o limpezime selenară — n. n.) / biruitoare mă privești / și-n ochii mei te oglindești / strălucitoare, mîndră și păgînă. / Iar eu, încet, pleoapele-mi închid, / îmbrățișînd cu ele tainic / icoana ta din ochii mei, / surîsul tău, iubirea și lumina ta — / pe lună, cînd ne scapără-n argintul nopții / pocalele de vin ca niște ochi de fiară”. Mult mai tîrziu, o imagine similară, a interiorizării prin închiderea ochiului, va apărea în *Epitaf pentru Euridike* : „În întunericul meu locuiești / de-atunci, ca o stea în fîntînă“... — iar în *Ceasul care nu apune*, universalei „alchimii” i se adaugă aceeași mișcare de închidere a imaginii iubitei în întunericul dinlăuntru : „tu te ascunzi / în dosul pleoapelor mele, / devenind sufletul meu“...

Se schițează, de timpuriu, și una dintre dimensiunile nopții, foarte frecventă în creația ulterioară a poetului. Într-o piesă ca *Liniste* noaptea se anunță și ca mediu propice comunicării cu generațiile trecute, „schimbului de taine cu strămoșii” : „În piept / mi s-a trezit un glas străin / și-un cîntec cîntă-n mine-un dor ce nu-i

al meu. / Se spune că strămoșii cari au murit fără vreme, / cu sînge tînăr încă-n vine, / cu patimi mari în sînge, *cu soare viu în patimi*, / vin, / vin să-și trăiască mai departe / în noi / viața netrăită. / / Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună. / / O, cine știe, — suflete-n ce piept îți vei cînta și tu odată, peste veacuri, / pe coarde dulci de liniște, *pe harfe de-ntuneric* — dorul sugrumat / și frînta bucurie de viață ? / Cine știe ? Cine știe ?“

Ne întîlnim și aici, cum se vede, cu acea *relație de compromis*, atît de specifică la Blaga, între *diurn* și *nocturn*. E ca și cum adevărata, profunda comunicare cu lumina nu s-ar putea realiza decît în *întuneric*, adică într-un spațiu în care limitele nete ale individualității s-ar șterge, dispărînd în substanța fluentă, păstoasă, a unui cosmos redevenit *matrice a tuturor lucrurilor*. Să ne reamintim și cu această ocazie că în imaginarul universal luna e purtătoarea unor atribute ale feminității. Or, la poetul nostru, lumina selenară are întotdeauna darul învăluirii protectoare, — o lumină oarecum „contaminată“ de întuneric, menținînd unitatea luminii, sporindu-i tainele, atenuînd contururile separatoare. Să nu uităm nici semnificativa frecvență a metaforei *picurului* și *stropului*, a *izvorului*, *riului*, *valului* și *mării* — ori de cîte ori poetul încearcă să-și apropie materialitatea lumii : predominanța acestui „regim al lichidității“ nu e fără legătură cu acea „convertire“ a *diurnului în nocturn* : ascensiunea în lumină (bunăoară dintr-o poezie precum *Vreau să joc*, care ar părea că ne contrazice punctul de vedere) tinde să fie resimțită ca o scufundare în *valurile de lumină*, în timp ce, de atîtea alte ori, făptura se simte scăldată, alimentată, „irigată“ — ca să spunem așa — de substanța fluidă a unei lumi mai mult telurice decît celeste, cu care ea comunică quasi-visceral.

În sensul aceleiași interferențe a nivelelor imaginarii se înfățișă și lirica din *Pașii profetului*. Noaptea interioară a orbului Pan nu făcea decît să accentueze intimitatea sa *organică* cu natura elementară, iar lumina curgînd „ca un rîu“ peste întinderile fertile era departe de a interzice prezența *umbrei*, mocnirea somnolentă a forțelor generative. Pentru a simți intim lumea, omul

blagian avea nevoie de ocrotirea *umbrei* : umbră a go-runului, umbră a macilor (și ei simboluri ale *somnului* !), umbră a mormîntului. Ca să devină leagăn al făpturii, universul trebuia să îngăduie, în lumina-i cotropitoare, ceva din calma prezență a spațiului nocturn ; așa cum *cuvîntul* va avea întotdeauna nevoie de o aură de *tăcere*, pentru a se putea rosti *din adînc*.

Coexistența celor două spații — al *zilei* și *noptii* —, tendința de „convertire“ a unuia în celălalt, pe care am urmărit-o pînă acum, se reliefează deplin din momentul în care, odată cu *În marea trecere*, poezia lui Blaga își agravează tensiunile abia schițate inițial. Adică din clipa cînd apare limpede conflictul dintre ipostaza problematizantă a eului — cu configurația spațială corespunzătoare, a „paradisului în destrămare“ — și proiectul alteia, a omului reintegrat în armonia unei lumi cosmic structurate. Spațiul *noptii* și al *somnului* se constituie acum ca o valoare de *recuperare* a unității tulburate, ca un *loc de refugiu* din sfîșierile dramatice, ca o soluție — chiar dacă temporară — a contradicțiilor. Pe de altă parte, *noptii* angoasante și „blestemate“, care spunem că este pandantul zilei dramatice, i se va substitui această altă noapte, înlăuntrul căreia vom asista la ceea ce Gilbert Durand numește convertirea „valorilor negative de angoasă și teamă în delectare a intimității“ (v. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 229). În legătură cu valoarea simbolică a spațiului nocturn, Mircea Eliade spune în cartea sa din 1939, *Fragmentarium*, că somnul este „simbolul izolării, al coincidenței cu marile procese organice“, că el înseamnă o „întoarcere la unitatea organică primordială, la starea paradisiacă a creației fără conștiință“, în care nu există „libertate, păcat, dramă“. Adică tocmai contrarul acelei relații deteriorate dintre alienanta „conștiință a individuației“ și „geografia mitologică“ devenită, în perspectiva ei, „paradis în destrămare“.

În noua ei etapă de afirmare, poezia blagiană se poate într-adevăr defini ca o „laudă *somnului*“.

Dar ce somn e lăudat — și pentru ce acest elogiu ? Poezia *Trezire* din volumul *La curțile dorului* oferă unul dintre răspunsurile cele mai expresive la asemenea întrebări : „Mocnește copacul. Martie sună. / Albinele-n faguri adună / și-amestecă învierea, / ceara și mierea. //

Nehotărit între două hotare, / cu vine trimise sub șapte ogoare, / în văzduhuri zmeu, / doarme alesul, copacul meu. // Copacul meu. / Vîntul îl scutură, Martie sună. / Cîte puteri sunt, se leagă-mpreună, / din greul ființei să mi-l urnească, / din somn, din starea dumnezeiască. // Cine vîntură de pe muncel / atîta lumină peste el? // Ca lacrimi — mugurii l-au podidit. / Soare, soare, de ce l-ai trezit?“ Rareori apare în lirica lui Blaga o definire atît de limpede a motivului *somnului* și o articulare atît de clară a lui cu direcțiile fundamentale ale viziunii sale poetice. Spațiul nocturn este aici mediul prin excelență al Ființei, al sursei eterne și inepuizabile a existențelor individuale. Ființă încă nedivizată în făpturi limitate și muritoare. În noapte și somn creatura apare mai mult ca proiect existențial, ca promisiune, aidoma embrionului în ocrotitorul pîtec matern, embrion ce n-a trecut încă pragul luminii, ce n-a devenit încă conștient de propria sa mărginire ca fenomen supus „marii treceri“ distrugătoare, vinovăției „făcutului“. Făptura e, într-un asemenea spațiu, în cea mai intimă osmoză cu Ființa, fragment deplin integrat în *Totul* cosmic. „*Nehotărit între două hotare*“: avem aici o caracterizare ambiguă, căci ea presupune deopotrivă absența ideii de *limită*, de *hotar* între existența individuală și cea a cosmosului întreg, ca și atitudinea ezitantă, la frontiera dintre două lumi: una a nopții obîrșiiilor, alta a zilei în care „alesul“ va trebui să-și asume destinul individual, despărțit de indistinția primară.

Recunoaștem aici cu ușurință modelul mitic reconstruit de Blaga mai tîrziu, în paginile inițiale din *Hronicul și cîntecul vîrstelor*: o aceeași năzuință de prelungere a „stării embrionare“, de ezitare în fața luminii. „Greul ființei“, starea de inerție organică, legăturile viscereale ale acestei făpturi-embrion („cu vine înținse sub șapte ogoare“) alimentată de pămîntul matern, marchează un moment al echilibrului deplin. El poate fi echivalat fără greș cu „starea dumnezeiască“: nu e oare *somnul* embrionar, blînd protejat de sînul mamei, expresia stării paradisiace a făpturii? Dar *somnul* e „stare dumnezeiască“ și pentru că prin el ființa e una cu *Totul*, într-o „mută neclintită identitate“, pentru că în spațiul nopții de început totul e promisiune de existențe, și nu viață mărginită, tăcere de dinaintea cu-

vîntului care desparte. Și nu e deloc lipsită de semnificație comparația din finalul poemului ce asociază *mugurii* cu *lacrimile*: „Ca lacrimi, mugurii l-au podidit“. Căci înmugurirea e un semn al intrării în fenomenal, al desprinderii de sînul cosmic pentru acea existență muritoare — și un astfel de semn nu poate genera decît o imensă nostalgie a tărîmului edenic abandonat. Abandon al somnului nocturn, pentru *luciditatea și veghea solară a zilei* — într-un cuvînt, o trezire pentru suferință și moarte. De unde și apostrofa finală: „Soare, soare — de ce l-ai trezit?“ Pare că auzim aici, încă o dată, strigătul din *Scrisoare*: „De ce m-ai trimis în lumină, / Mamă, de ce m-ai trimis?“ Termenii relației sînt, în orice caz, aceiași.

Am insistat asupra acestui text intrucît el reactualizează o ecuație fundamentală la Blaga — așa cum am văzut — între „regimul nocturn“ al imaginarului și opusul său, în etapa cea mai dramatică a viziunii sale. Pe de altă parte, acea originară „obsesie modelatoare“ apare iarăși, incontestabil, dirijată de figura *spațiului matrice*.

Am mai putea aduce în discuție, pentru întărirea acestei idei, și o poezie ca *Bunăvestire*, din volumul *În marea trecere*. Iată prima secțiune a textului: „În noaptea asta lungă, fără sfîrșit, / o femeie umblă sub cerul apropiat. / Ea înțelege mai puțin decît oricine / minunea ce s-a întîmplat. / Aude sori cîntăreți, întrebă, / întrebă și nu înțelege. / În trupul ei stă închis ca într-o temniță bună / un prunc. / De două ori se-nvîrte discul lunei / în jurul pruncului. / El rămîne nemișcat și crește mirîndu-se.“ În ciuda figurației complet deosebite față de *Trezire*, avem de-a face, în fond, cu un anume izomorfism al imaginilor. Nu numai cadrul „nocturn“ (în înțeles general: dincolo e vorba de *somn*, deci de o stare specifică nopții), dar și sugestia perfecte comunicări cu totalitatea cosmică sînt, în esență, aceleași: cerul apropiat, sori cîntăreți anunțînd un tărîm al *minunii* ce se trăiește și nu se înțelege ca răspuns la întrebări. Dar mai ales configurația sferică a spațiului și acea „temniță bună“ a trupului matern — sînt elementele în care se poate identifica modelul relațional deja reliefat. În „temnița bună“, fătul se află în „starea dumnezeiască“ a copacului de dinaintea trezirii, de dinaintea suferinței și a jertfei — căci partea

a doua a poeziei dezvoltă tocmai această idee : „Tăiați-vă miei pe cruce / în amintirea jertfei ce se va face“.

Dar dacă e să căutăm o reprezentare spațială dintre cele mai caracteristice pentru statutul făpturii în spațiul dat, concentratul poem *Perspectivă* ne-o oferă și el : „Noapte. Subt sfere, sub marile / monadele dorm. / Lumi comprimate, / lacrimi fără de sunet în spațiu, / monadele dorm. // Mișcarea lor — lauda somnului.“ Poetul își însușește aici simbolul *monadei*, păstrându-i trăsăturile esențiale atribuite în *Monadologia* lui Leibniz, dar conferindu-i o puternică notă personală. Mai întâi, spațiul în care plasează mișcarea monadelor este cel *nocturn*. „Universul plin“, populat de un număr infinit de „substanțe simple“ sau „atomi spirituali“ al filosofului german este asimilat viziunii sale particulare : prezența *sferelor* traduce nu numai perfecțiunea universului, ci și calitatea lui de *matrice protectoare*, de înveliș securizant ; monadele dorm *sub sfere*, — sintagmă interpretabilă ca *înălăuntrul sferelor*, dacă ținem seama de reprezentarea grafică oferită de Blaga în *Diferențialele divine* — o sferă mai mare, cuprinzând o infinitate de monade. Dar, chiar dacă măruntele monade le-am vedea *dedesubtul* marilor sfere astrale, ca ocupînd spațiul dintre pămînt și cer, imaginea unui cosmos rotund și armonios construit nu ar suferi cu nimic. Unitățile mari (conglomeratele monadice) și cele mici (monadele simple) ar apărea situate în raporturi echilibrate, decise de geometria supremă a Creației. Oricum, ca și la Leibniz, monadele sînt „lumi comprimate“, reflectînd, adică, universul întreg. Ele au puritatea și tăcerea lacrimilor, sînt scufundate în somnul inerției, al pasivității lor originare. Mișcarea le poate fi astfel echivalată cu o laudă a somnului, căci perfecțiunea lor, statutul de existențe suficiente în ele însele, puternica lor individualitate le sînt asigurate plener în spațiul învăluitoare al nopții, în care „percepția distinctă“ sau „apercepția“ conștientă — ca să reluăm termenii lui Leibniz — nu sînt posibile. *Somnul* e încă o stare dumnezeiască, *noaptea* devine iarăși o „temniță bună“. Înrudirea acestei imagini spațiale cu aceea a „corolei de minuni a lumii“ este evidentă. O noapte „monadică“ e și aceea configurată în poezia *Somn* : „noaptea întreagă“, totalizantă, în care mișcarea e regresivă spre spații matriciale — „se retrag în pă-

dure și-n peșteri potecile“, „în somn, singele meu, ca un val, / se trage din mine / înapoi în *părinți*“. Cuvîntul reîntră în tăcere, timpul fragmentat se reunifică în întregul atemporal — „fără azi, fără ieri“ etc. Blaga pare a rosti astfel, în felul său propriu, fraza romanticului Novalis : „Timpul luminii e măsurat, însă domnia nopții nu cunoaște nici timp, nici spațiu“. Referindu-se la constelațiile imaginarului nocturn, G. Durand notează, la rîndu-i, că sensul lor „nu va mai fi ascensiunea culmii, ci pătrunderea spre un centru, iar tehnicilor ascensionale le vor succeda tehnicile adîncirii“. Tot el caracterizează mișcarea de regresivitate nocturnă ca pe o „întoarcere mai mult sau mai puțin sinestezică și viscerală“...

Dar, așa cum am mai putut remarca — încă de la începuturile creației blagiene —, chiar atunci cînd viziunea sa pare limpede înscrisă în „regim diurn“, acesta nu rămîne neatins de puterea modelatoare a „nocturnului“. Sub arcu bolții în amiază din *Biblică*, bunăoară („Amiaza e dreaptă. Liniștea se rotunjește albastră“), maica „păzeșt[e] cu răbdare somnul marelui prunc“, iar „vițelul în trupul vacii ingenunchiază ca-ntr-o biserică“, „pasărea sfîntă“, urcînd în „văzduhul boltitelor [...] amiezi“, cîntă în același timp „celor ce somnul și-l beau / din macii negri de sub pămînt“. Între adînc și înalt, între nopți telurică și lumina solară, tînde să se constituie mereu o relație de echilibru, pe care chiar și lumina ce pare instaurată definitiv în postume o afirmă în fond, în ambele sale dimensiuni. „Mîndra grădină“ a Eutopiei e împrejmuită de jocul de „fulgere rodnice“ — prezente în egală măsură ale germinației „nocturne“ și ale ascensiunii solare, *focul* erosului conservă de asemenea invincibila forță ce leagă ființa umană de rădăcinile sale elementare, așa cum semințele ce așteaptă să fie aruncate în brazde sînt sediul unor *somnolenți* „zei solari“. „Pierd o lume cînd adorm“ — va spune totuși poetul undeva —, marcînd explicit deplasarea de accent de pe un regim imaginar pe altul ; el, care deplîngea altădată pierderea „străvechilor zodii“, a „vieții cu sînge și cu povești“, tocmai sub semnul conștiinței „diurne“ ! Dar o astfel de negare are acum loc din perspectiva celui care, recuperînd anterioarele pierderi, reîntegrat într-o „geografie mitologică“, regăsită, nu mai

poate accepta unilaterală deschidere spre noapte. Dimpotrivă, în poezia inaugurată de *Nebănuitele trepte*, ambele regimuri imagineare comunică, se completează reciproc. În cea mai puternică lumină solară, sub zenitul celei mai drepte amiezi, se aude mereu murmurul din adânc al nopții originare. Așa cum *cuvîntul*, ca să se poată rosti în chip de *imn* în lumină, trebuie să păstreze în profunzimile sale ceva din muțenia și tăcerea din care s-a desprins.

[*România literară*, an XII, nr. 23, 7 iunie 1979, p. 13.]

DRAMATURGUL

TUDOR VIANU

TEATRUL D-LUI LUCIAN BLAGA

[...] Teatrul d-lui Blaga este un rod binevenit al însușirilor pe care am avut prilejul să le constatăm și în poezia sa lirică. Înclinarea de a închipui pentru fiecare idee o situație ne putea face să presimțim de pe atunci unele din însușirile speciale ale teatrului lui Blaga. Mai ales, despre primele sale două poeme dramatice, *Zamolxe* și *Tulburarea apelor*, se poate spune că ele întruchipează niște simboluri în acțiune. Dar acest simbol general se însumează dintr-o serie de situații simbolice parțiale. Firul acțiunii se descompune astfel într-o serie de momente particulare pe care dintr-o nevoie mai adâncă poetul le intitulează separat și le conferă o autonomie care uneori împiedică și ține în loc pentru o clipă desfășurarea către catastrofă a faptelor. Așa, d.p., în *Tulburarea apelor* tabloul care se numește *Moaștele* sau acela pe care cu cunoștință poetul îl intitulează *Intermezzo*.

Această tehnică o folosesc cele două poeme dramatice ale d-lui Blaga, dintre care cea dintâi înfățișează pățimirea geniului aducător de vești nouă, și cea de a doua tragedia omului în luptă cu vechile credințe. *Zamolxe* care își dărîmă propria statuie și preotul care aprinde biserica închinată credinței strămoșești sunt două situații finale și culminante, al căror înțeles depășește într-o sferă ideală realitatea lor concretă. În această privință teatrul d-lui Blaga se atinge cu acela al lui Ibsen, care se știe cu câte simboluri durabile a îmbogățit literatura lumii.

Ar fi greșit cu toate acestea dacă cineva ar vedea în teatrul d-lui Blaga niște simple construcții intelectuale

în sprijinul cărora ar fi aduse anumite întruchipări de fapte. Concepția este mai degrabă susținută de o energie de viață de a cărei calitate și treptată transformare, de-a lungul celor patru lucrări pe care d. Blaga ni le-a dat pînă acum, vom vorbi mai jos. ,

D-l Lucian Blaga a înscris în literatura noastră un interesant capitol al influenței nietzscheene. Laolaltă cu o mare parte din tineretul modern al lumii, d-l Lucian Blaga a vibrat cu filosoful din *Nașterea tragediei*, cu poetul care a produs accentele din *Ditirambii lui Dionysos* și cu noua învățătură profetică a lui Zarathustra, dănuitorul. Ce se poate desprinde din această influență este acel sentiment frenetic al vieții în care constatăm cu groază și voluptate fragilitatea tiparelor individualității, mai întii amenințate, îndată apoi resorbite în curentul eliberator al energiei universale. Chiar printre cele dintii bucăți care alcătuiesc volumul *Poemele luminii* cetitorii întîmpină strigătul extatic al beției dionisiace : „O, vreau să joc cum niciodată n-am jucat ! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniță — încătușat. / Pămîntule, dă-mi aripi : / Săgeată vreau să fiu să spintec / nemărginirea, / să nu mai văd în preajmă decît cer, / deasupra cer, / și cer sub mine — / și aprins în valuri de lumină / să joc / străfulgerat de avînturi nemaipomenite / ca să răsufle liber Dumnezeu în mine, / să nu cîrtească : / Sunt rob în temniță !“

Motivul dansului eliberator rămase și mai tîrziu în poezia d-lui Blaga. Îl întîlnim în *Tulburarea apelor* ; îl întîlnim în *Fapta*. Dar și acolo unde el lipsește, o însușire caracteristică a inspirației sale continuă să fie sentimentul acelei ritmice violențe în care individualitatea se depășește. Toate acestea nu cereau oare expresiune dramatică ? Nietzsche însuși arătase cum sentimentul dionisiac al vieții se sublimează în liniște apolinică, și acestui proces îi atribuia el nașterea tragediei grecești. Dacă vremea noastră este lipsită și incapabilă de o adevărată creațiune tragică, împrejurarea o puneă Nietzsche pe socoteala absenței subconștientului dionisiac, consecință a extremului intelectualism modern. Ce noi speranțe îmbărbătară sufletul său atunci cînd, odată cu Wagner, adîncul tumultos al lumii păru că se deschide sub vraja muzicii, vechile mituri căpătară din nou viață

și „tragedia“ păru că se ridică triumfătoare peste recele intelectualism al vremii !

Mișcat, fără îndoială, de acest cerc de idei d-l Blaga viză o cultură tragică românească, alimentată din izvoarele locale, din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre. Despre aceștia un personaj din *Zamolxe* spune : „Vezi — cum un fulger nu e om, tot atât de puțin e tracul om“. Și adaugă cu unul din acele accente teoretice care uneori ne izbesc în poezia d-lui Blaga : „El nu trăiește. El se trăiește.“ Vestitorul învățaturii dionisiace, imanente dealtfel firii tracice, este Zamolxe. Împotriva lui, Magul, șeful patriarhal al statului dacic, reușise să răzvrătească poporul și să-l alunge din cetate. Dacă ar trăi după firea lor și învățătura lui Zamolxe, viața dacului ar trebui să se spulbere în furtuna patimelor. Zamolxe trebuia deci îndepărtat. Dar în sihăstria de pe munte, după lungi purificări, el meditează la întoarcerea sa printre oameni. În același timp poporul, revenit din vechea rătăcire, începe să-l dorească și să-i presimtă apropierea. Atunci închipuiește Magul o viclenie cu tilcul adinc. El proclamă îndumnezeirea profetului, îi ridică statuă și o poartă în templu, sperînd că pe această cale va abate sufletul poporului de la credința vie la adorarea simulacrului. Și lucrurile se întîmplă întocmai, cînd nimeni nu recunoaște pe străinul pătruns în cetate care dărîmă idolul de piatră și cade apoi sub lovituri.

Zamolxe este într-un fel tragedia învățaturii cea plină de viață în luptă cu ritualul rigid. Nu era deci firesc ca d-l Blaga să-și îndrepte interesul către marea criză a reformei religioase care, de la Wittemberg, porni o undă de misticism intuitiv de care nici țările românești nu putură rămîne străine ? Dar atât de mult amestecă d-l Blaga tot ce este experiență profundă a sufletului cu frenezia dionisiacă, încît *Tulburarea apelor*, care închipuiește un episod în legătură cu luptele Reformei în Ardeal, îmbină într-un chip foarte curios creștinism mistic cu păgînism dionisiac. „Un haiduc al religiei“ dorește să facă, din asprul și chinuitul preot de țară, enigmatică domnișoară Nona, fata cu trupul șerpuitor care apare neașteptat și în orele singurătății ca să hărțuiască instinctele bărbatului, fecioara pură și perversă, spiritul instigator al răzmeriței religioase ; per-

sonagiu simbolic și realist care stîrnește cu fiecare apariție în scenă un scurt și amețitor vârtej. Domnișoara Nona este poate cea mai deplină realizare a teatrului lui Blaga. Cu multiplele-i ispitiri ea reușește să pună facla incendiară în mîna preotului, personagiu torturat de năzuințe înalte și de îndoieli ucigătoare, și care uneori reamintește pe pastorul Rosmer din drama lui Ibsen. Așa aprinde el, în ajunul revoltei care trebuia să cuprindă întreaga țară, biserica ortodoxă pe care truda sătenilor izbutise tocmai s-o ridice. În învălmășeala clipei, bănuiala faptei cade asupra moșneagului, dulcele bătrîn vagabond care de la o vreme se pripășise la casa preotului. Moșneagul pare însă a nu fi altul decît Isus, închipuit de altfel de poet tot ca un geniu păgînesc, ca bunul geniu al pămîntului, al pietrelor, al izvoarelor, al florilor și al roadelor. El moare ucis de furia oamenilor, dar din jertfa lui un blind înțeles liniștitor se ridică peste zbuciumul frenetic al celor șase tablouri: „De ce a murit — vorbește preotul — rămîne o taină a lui, și taina lui a cîntat peste mine din stranele văzduhului cu suris de om, cu bunătate de stea“.

Sfîrșitul *Tulburării apelor* permitea prevederea că un simț mai delicat al misterului existenței, mai calm și mai suav va da de-aci înainte materie teatrului d-lui Blaga. Dar *Daria* și *Fapta* se însărcinează în curînd să infirme această prevedere. O influență nouă interveni pentru a îndruma inspirația poetului pe o direcție unitară, dar în care ceva din idealitatea sa anterioară dispăru cu pagubă. *Daria* și *Fapta* sunt două drame psihoanalitice. Teoriile d-rului Freud nu rămaseră străine de invenția lor. Cum aceste teorii îngăduiesc pînă la un punct — sentimentul dionisiac al vieții fu înțeles ca subconștientul libidinos sau asasin pe care mulți oameni, astăzi, au cochetăria oarecum ciudată să și-l recunoască. Teoria ne spune că comprimarea acestui subconștient provoacă mai toate turburările isterice și că vindecarea nu este de sperat decît de la o înălțare în conștiință a forfotei din adîncuri. În primul caz se găsește *Daria*; în cel de-al doilea, nenorocitul tînăr becisnic și genial din *Fapta*.

Dependența poeziei de teorie o resimțim invariabil ca pe o scădere. De acest păcat nu era cu totul străin.

nici *Zamolxe* și într-o anumită măsură nici *Tulburarea apelor*. Om de idei, d-l Lucian Blaga își alimentează creațiunea sa cu idei. Este o stare de lucruri despre care nu putem spune că nu o va elimina niciodată, dacă ținem seama de via și neliniștitoarea credință pe care ne-a dat-o în *Nona*. Dar sfera de idei din *Zamolxe* și *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină pornită dintr-un focar înalt. În *Daria* și *Fapta* avem lumina verzuie a fosforescențelor din subterane. Și cu toate că o unitate se poate recunoaște între termenii acestui contrast, sunt și deosebiri. Dionisianismul s-a pozitivat și a devenit libidinozitate. Bacanta a devenit o isterică obicinuită. Frenezia liberatoare și-a restrins și și-a întunecat înțelesul pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă. Este pretutindeni o înlăturare a idealității din lucruri care, desigur, nu va rămâne orientarea statornică a poetului care ne-a deprins cu aerul tare al culmilor. Naturalismul decadent, pentru care a găsit cuvintele potrivite, felul propriu vremii noastre de a-l privi în *FiLOSOFIA stilului* nu poate rămâne stilul său definitiv.

[Cuvîntul, decembrie 1925.]

ALEXANDRU PALEOLOGU

TEATRUL LUI LUCIAN BLAGA

[...] Obiectul încercării de față e de a reliefa tocmai „teatralitatea” dramaturgiei lui Lucian Blaga, caracterul ei „jucabil” și marea, exemplara ei valoare spectaculară. Încercînd aceasta, intrăm în contradicție nu numai cu [...] rutina și prejudecățile „tehnice”, dar și cu opinia unei minți ilustre: „Prea multă poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă constînd în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil”¹, scrie G. Călinescu. Iar despre *Meșterul Manole*: „Desigur că

¹ *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 797.

publicul nu poate urmări în spectacol intriga ideologică, și ca atare drama rămîne o simplă lectură pentru intelectual, nu lipsită însă de manierism"². Numaidecît să băgăm de seamă că unele dintre trăsăturile enumerate în primul citat („multă poezie“, „conflict de idei“, „mitologismul“, „relativă stilizare a gesturilor“) aparțin și teatrului tragic grecesc. Iar acestuia, așa cum arătam cu alt prilej³, nu-i convin cituși de puțin o înscenare și un joc naturaliste și psihologizante, ci o anumită ținută ceremonială în gest și verb, o anumită „ritualitate“ și o maximă excitare a respirației și a rostirii cuvîntului, prin care textul să-și declanșeze întreaga sa virtute incantatorie. Teatrul lui Blaga, spune mai departe G. Călinescu, are nevoie de un public care „să intre cu ușurință în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentare cu suflet total“⁴. Așa era publicul căreia i se adresa tragedia greacă. Așa trebuie și poate să fie publicul teatrului lui Lucian Blaga, care nu e doar un teatru pentru esteți și pentru rafinați. Publicul este educabil și în stare să participe „cu suflet total“ la reprezentații date cu cele mai grele și pline de sens texte, dacă sînt jucate adecvat.

Nu fără bună știință am evocat adineauri tragedia greacă. Să nu se înțeleagă că teatrul lui Blaga ar fi cituși de puțin tributar acestui model. E un teatru modern, legat de vastul curent antinaturalist și poetic, care de la W. B. Yeats la Werfel și Claudel, de la J. M. Synge la García Lorca, Ramon del Valle-Inclan și Michel de Ghelderode, pînă astăzi, la Beckett și Eugen Ionescu, a dominat marile linii ale dramaturgiei veacului nostru, în consonanță cu teoriile și acțiunea unei întregi suite de oameni de teatru inovatori, de la Gordon Craig la Antonin Artaud. Dar teatrul lui Lucian Blaga este, în principalele sale opere, un teatru tragic de un tragic autentic, cu toate elementele constitutive ale genului, după cum vom vedea. El produce acea profundă comoție regeneratoare, proprie tragediei și care este efectul numit catharsis. Cu geniul comic al lui Caragiale și cu geniul

² Ibidem.

³ V. în volumul de față [*Spiritul și litera*], *Cum se joacă teatrul antic*, p. 95 și urm.

⁴ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 797.

tragic al dramaturgiei lui Blaga, literatura românească realizează la modul cel mai înalt această polaritate pe care o prezintă totdeauna o cultură ce atinge treapta clasică.

Într-un articol publicat în 1942, Octav Șuluțiu⁵ sublinia și el esența tragică a două numai dintre piesele lui Blaga (*Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor*), făcând în genere o categorisire cam școlărească și naivă, deși în maniera lor degajată, cu vervă și spirit polemic. El aducea totodată și câteva observații juste asupra felului cum trebuie jucat acest teatru, insistând asupra valorii expresive a tăcerii în dozajul debitului verbal. Destul de curioasă apare însă strădania lui de a demonstra caracterul creștin al teatrului lui Blaga. „E ciudat — scrie el — că deși în filozofia sa Lucian Blaga a ajuns la concluzii în dezacord categoric cu doctrina creștină, teatrul său păstrează un caracter creștin, nu numai în preocupări, ci și în ideea lui. E drept că pe ici, pe colo apar trăsături păgîne, eresuri...” Adevărul este că în trei din piesele lui Blaga (*Tulburarea apelor*, *Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor* — pantomima *Învierea* folosește din creștinism doar o imagine simbolică) sînt în dezbatere teme creștine, care constituie acel fond sacral, comunitar, al ordinii din care are loc ruptura tragică. Dar teatrul lui Blaga nu putea fi creștin în primul rînd pentru că o tragedie pur religioasă sau pur ireligioasă e de neconceput. Tragicul se naște cînd se produce o înfruntare între concepțiile cosmice și sacre ale unei comunități, pe de o parte, și conștiința individuală, pe de altă parte, și cînd atît revolta, cît și ordinea au îndreptățire și forță, iar opoziția lor se exprimă într-o contestație de supremă tensiune. Tragedia și termenii ei sînt ambigui, nu există în ea o antiteză între bine și rău ; binele și răul coexistă în fiecare dintre termeni într-un dozaj nestatornic. Forțele răului se declanșează nimicitor cînd pasiunea sau dreptatea eroului transgresează anumite limite, dincolo de care se merge irezistibil la dezastru. Iar acest dezastru are un caracter de necesitate ineluctabilă (ἀνάγκη) pe care eroul o asumă. Toate acestea au loc în teatrul lui Blaga (în *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Meșterul Ma-*

⁵ Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga, în *Revista Fundațiilor*, nr. XI, 1942.

nole, Cruciada copiilor și Avram Iancu). În al doilea rând, teatrul lui Blaga nu putea fi creștin nu numai pentru că orientarea filozofică a autorului este declarat necreștină (și a dus în cele din urmă, cum se știe, la o ruptură zgomotoasă cu gruparea ortodoxistă a revistei *Gîndirea*, la care colaborase două decenii, fiind unul din principalii ei întemeietori), dar mai ales pentru că ceea ce este fundamental în toată opera lui Lucian Blaga și îi constituie simbul original sînt tocmai acele trăsături păgîne și eresuri, care apar nu numai „pe ici, pe colo”, cum spune Șuluțiu, cu privire la eresurile populare, cărora Blaga le acordă un loc important în opera lui. Ov. S. Crohmălniceanu, vorbind de rostul lor în *Tulburarea apelor*, scrie, citind și din *Spațiul mioritic* : „Piesa urmărește să fie o pildă a ideilor lui Blaga cu privire la modul «organic» în care poporul român ar trăi ortodoxia. Aceasta i-ar permite să învingă ispita schismatică printr-un proces de sublimare pe planul imaginației legendare și poetice. Eresurile populare ar fi, după Blaga, astfel de «ventiluri» spirituale prin care motivele dogmei sînt variate spontan, fără a fi însă dezvoltate pînă la doctrină. Lipsite de nume, de paternitate și de răspundere, ele circulă libere, nealterînd fondul credinței, ci, dimpotrivă, ajutîndu-i să rămînă intact (*Spațiul mioritic*). *Tulburarea apelor* vrea să fie o ilustrare a funcției acesteia pe care o joacă eresurile în viața spirituală a poporului român. Credința în Isus-pămîntul împacă sufletul de cioban al popei cu cerințele creștine.”⁶ Fără îndoială, Blaga a văzut în eresurile populare acest mod organic al poporului român de a integra reminiscențele păgîne în ortodoxie și de a se menține astfel în sfera ecumenicității, folosind acele puncte de minimă rezistență pe unde cadrul „eclisiei”, nesuprapunîndu-se întocmai cu etosul ancestral primitiv, își încorporează, conservîndu-se, elementele persistente ale acestuia. Fenomenul acesta de „cristianizare a păgînismului” e clasic, chiar și în aria mai vigilentă dogmatic a catolicismului. Dar că poziția proprie a lui Blaga ar fi una măcar de afinitate cu ortodoxia și că s-ar putea găsi în *Tulburarea apelor* și în *Cruciada copiilor* un „elogiu al organicității ortodoxiei”

⁶ Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, E.P.L., București, 1963, p. 166—167.

ni se pare mai greu de admis. El avea o atenție deosebită pentru caracterul revelator al eresurilor ca simptome ale unor resturi păgine convertibile poetic, dar nivelul spiritual la care trăia era un păgînism de tip goethean, ce constituia fondul unui panteism filozofic analog (nu identic) cu al lui Goethe. În cazul special al lui „Isus-pămîntul” și al Moșneagului din *Tulburarea apelor*, avem o interesantă mărturie a lui Blaga însuși. Într-un articol din 1940⁷, în care amintind că în primăvara 1923 i s-a întîmplat să citească în *Gîndirea* un eseu remarcabil, în care se tratau, între altele, anumite forme populare românești ale spiritualității creștine, el adaugă : „Concomitent, tipăream o dramă sui generis, *Tulburarea apelor*. Plăsmui-sem în drama mea, în care acționează preoți contaminați de duhul reformațiunii, un personaj misterios ; acest personaj întrupa niște crezuri, sau mai curînd niște eresuri, de o vădită similitudine cu modurile populare pe care [...] le punea în lumină.” Am citat întîi acest articol din 1940, pentru că acolo se arată că e vorba de personajul Moșneagului din *Tulburarea apelor* ; într-un articol mai vechi cu cinci ani, tema era precizată : „Acum cîțiva ani [...] într-un prea frumos eseu publicat în *Gîndirea* [...] atrăgea înția oară atenția asupra unui fapt folcloric nu îndeajuns de studiat. În colinde, acele uneori atît de impresionante texte ale unei liturgii laice, cu nu știu ce cadente și aer de ritual păgîn, se spune că grîul ar fi fost făcut din trupul lui Hristos, iar vinul din sîngele lui Hristos. Despre această credință populară, care și-a găsit răsunetul în versuri de colind, am dori să spunem și noi cîteva cuvinte... În cultul lui Mithras e jertfit un taur, din trupul căruia derivă lucrurile vizibile : grîul, din coarnele taurului, vinul, din sîngele taurului etc. ... Tema sacrală, cu care vom aduce în firească legătură credința populară românească despre originea grîului și a vinului, este cea cuprinsă în taina eucaristică. Abaterea de la temă constă în împrejurarea că credința populară inversează, ca să zicem așa, raportul definit în formula eucaristică... După credința populară, nu un oarecare grîu se preface în trupul lui Hristos, ci tot grîul... e făcut din

⁷ *Inceputurile și cadrul unei prietenii*, în *Gîndirea*, aprilie 1940. *Temele sacrale și spiritul etnic*, în *Gîndirea*, XIV, nr. 1, ian. 1935.

trupul lui Hristos. Misterul sacramental e prefăcut într-un fel de mit naturalist. Avem sub ochi un gen de cosmogonie în miniatură... Oricît cultul mitraitic ar fi înfiurit cultul bisericilor creștine (fapt istoric de necontestat), nu înclinăm deloc spre ipoteza unei influențe mitraitice asupra credinței populare românești despre originea grîului și a vinului. Dar asemănarea dintre mitul mitraitic și cel popular românesc nu pierde din interes nici dacă înlăturăm din capul locului posibilitatea continuității lor prin înfiurire... Nu e desigur pentru nimenea o noutate să afle că doctrina creștină a acceptat în alcătuirea ei, prin mascare sau modificare, o mulțime de elemente păgine. Procesul de cristianizare a păgînismului a durat multe veacuri. În credința populară asupra căreia ne-am oprit, surprindem însă un fapt ce face parte dintr-un proces cu mișcare tocmai întoarsă: *e aici vorba despre paganizare a unei teme creștine.*“ (s.n. — A.P.) Să lăsăm la o parte probabilitatea unei prezențe a cultului lui Mithras pe teritoriul Daciei prin introducerea lui de către legiunile romane, în rîndurile cărora se bucura de o deosebită favoare, sau chiar, cum lasă Pârvan să se înțeleagă, ca o rămășiță străveche a unui sincretism traco-iranian.⁸ Aceste ipoteze științifice nu ar fi adăugat prea mult punctului de vedere al lui Blaga, pe care îl interesa în primul rînd tendința spontană a poporului de a *paganiza* și *mitiza* temele credinței. Avem aici declarația explicită a autorului că în figura Moșneagului din *Tulburarea apelor* și în „doctrina“ lui despre Isus-pămîntul e vorba de o cosmogonie de substrat păgîn și cu înțelesul unui panteism imanent: natura vizibilă și materia toată sînt investite cu *logos*. Tot ce poate fi mai în contradicție cu ortodoxia. În poemul dramatic, ideea aceasta capătă o splendidă formulare poetică :

Moșneagul :

Isus e piatra,
Isus e muntele,
totdeauna lîngă noi — izvor limpede și mut,
totdeauna lîngă noi — nesfîrșire de lut.

⁸ V. Pârvan, *Getica*, Ed. Cultura Națională, București, 1926, p. 522, și *Dacia*, Ed. Științifică, București, 1958, p. 60, 103.

Patrasia :

Cu picioarele sîntem pe trupul său ?

Moşneagul :

Pămîntul tot e trupul său, şi noapte şi zi umblăm
prin eucaristie.

(Tabloul III, Moaştele)

Se vedeşte la Blaga dealtfel un soi de mică bucurie drăcească de cîte ori i se pare că ar fi rost de tras către păgînesc şi profan vreo practică sau rit din cutuma creştinismului popular. În 1925, relatînd o călătorie de prospecţiuni folclorice făcută împreună cu Tiberiu Brediceanu, care înregistra pe „fonograful de ceară” cîntece şi colinde, reproduce o conversaţie avută cu acesta în tren, la înapoiere. Prietenul său muzician distingea caracterul imuabil al colindei faţă de variabilitatea cu substanţă muzicală a cîntecului : „...în colindă, cîntăreţul se simte oficiînd... Colinda are un ce ritual, prin urmare, e lege. Poporul nu îndrăzneşte să schimbe nimic din ce ţine de ritual, — fie acest moment ritual chiar de o natură mai profană. Colinda rămîne în tradiţie şi se menţine invariabilă din generaţie în generaţie. De aceea, colindele aşa cum le avem sînt muzică veche ; cît de veche, greu s-ar putea şti, dar în orice caz, foarte veche. Şi pentru a pune accent pe această vechime, adaug ingenioaselor observaţii făcute de Brediceanu în goana trenului o ipoteză poetică :

— Mai ştii... în unele colinde se păstrează încă fărîme de cult păgîn...

Şi el surîde :

— Mai ştii...“⁹

Predilecţia lui Lucian Blaga pentru substratul păgîn al formelor tradiţionale de viaţă comunitară, din care îşi alege materia poetică, simţul lui pronunţat pentru ritualitate şi mit, asociate cu acuitatea lui intelectuală şi aptitudinea dialectică, explică de ce el a fost pînă acum singurul nostru poet capabil de creaţie tragică. Poate Eminescu, de ar fi avut răgazul să-şi ducă la împlinire proiectele dramaturgice, ar fi izbutit acest lucru mai

⁹ Cîntec şi colinde, în *Cuvîntul*, 3 mai 1925.

înainte [...]. „Demonicul“ e cheia întregii viziuni și creații a lui Blaga și joacă în teatrul lui un rol covârșitor. Cu excepția, inexplicabilă, a nereușitei *Daria* (1925) și a savuroasei comedii biblice *Arca lui Noe* (1944), inspirată de o legendă populară din culegerile lui Tudor Panfile¹⁰ și în care diavolul, în cele din urmă păcălit, apare sub numele cu substrat bogomilic de „Nefirtate“, toate piesele lui Blaga au o încărcătură „demonică“, purtată de personaje ca Zamolxe, Domnișoara Nona, din *Tulburarea apelor*, tatăl, din *Ivanca*, Meșterul Manole, călugărul Teodul, din *Cruciada copiilor*, Avram Iancu și, într-o mai slabă măsură, Anton Pann. Orice regizor sau actor care intenționează să monteze sau să joace o piesă de Blaga ar trebui să înceapă prin a citi și medita placheta *Daimonion*¹¹, în care, dincolo de interpretarea și comentarea concepției goetheene asupra „demonicului“, se încheagă o viziune personală a lui Blaga.

În genere, se poate afirma că tragicul are totdeauna ceva „demonic“.

Zamolxe, despre care se crede îndeobște că e un simplu poem liric dialogat, ce și-ar fi avut mai curînd locul în volumul de poeme *Pașii profetului*, apărut în același an (e solidar, într-adevăr, cu acel ciclu inspirat de un patos naturalist și de un „panism“ nu lipsit uneori de retorică) — e în realitate de o valoare *teatrală* deosebită, ce se va revela cu evidență cînd niște oameni de teatru fără prejudecăți se vor încumeta să-l joace. De cînd e lirismul un balast în teatru? Iată încă o prejudecată rutinieră. În afară de comedie (și încă!), *nu există* mare text dramatic care să nu fie saturat de lirism. Ne gîndim, bineînțeles, la un lirism de anvergură și forță, nu la lirismul superficial, uneori așa-zis „discret“, alteori de o jenantă indiscreție, pe care îl întîlnim prea des în piesele autorilor abili. *Zamolxe*, intitulat „mister păgîn“, e o perfectă tragedie, în care se înfruntă libertatea elementară a unei umanități iconoclaste și de o însetare cosmică, reprezentată de Zamolxe, cu ordinea cetății și a legii, reprezentată de Mag cu panteonul său. Pentru a stăvili învățătura lui Zamolxe și a o face ino-

¹⁰ Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, București, 1946, p. 269—270.

¹¹ Lucian Blaga, *Daimonion*, Cluj, 1930.

fensivă, Magul îl zeifică și-i ridică statuie în acel panteon. Zamolxe, dărimătorul de idoli, își sfărimă propria statuie, și e ucis de mulțimea propriilor săi închinători, care nu-l recunosc.

Panteismul imanentist, pe care-l va înfățișa, cum am văzut, și tema lui „Isus-pămîntul“ din *Tulburarea apelor*, apare aici de la început, în monologul lui Zamolxe :

Despre Dumnezeu nu poți vorbi decît așa :

îl întrupezi în floare și-l ridici în palme,

îl prefaci în gînd și-l tăinuiești în suflet,

îl asemeni c-un izvor și-l lași să-ți curgă lin peste picioare.

Această topire a divinului în natură ajunge în fond la o tăgadă a divinității ca atare și la o afirmare a omului :

Le-am spus : noi sintem văzători,

Iar Dumnezeu e-un orb bătrîn.

Fiecare e copilul lui —

Și fiecare îl purtăm de mînă.

Monologul debutează cu afirmarea „setei de cosmos“, de tot ce ține de germinație și devenire :

Mă-mpărtășesc cu cîte-un strop din tot ce crește
și se pierde.

Nimic nu mi-e străin

și numai marea îmi lipsește.

Duhul meu — al meu sau al pămîntului e tot atît —

și-a așternut aici cojocul său și-așteaptă.

Solidaritatea cu cosmosul ajunge la o identificare cu regnul mineral :

Atît de sigur, că de mult uitat-am să mai fac deosebire
între mine și-ntre lucruri.

Numai om cu om ești : tu și eu.

Singurătatea spălăcește-aceste mărginiri,

și-mpietindu-te cu taina lor, te pierzi în stîncă

și te scurgi în unde și-n pămînt.

E o demonie a teluricului, a imanenței.

Zamolxe are la un moment dat în peștera lui viziunea succesivă a trei oameni, mesageri ai eliberării, un moșneag care bea cucută, un tînăr încununat cu spini și un bărbat, legat pe un rug. În aceștia, nenumiți, îi ghicim pe viitorii Socrate, Isus și Giordano Bruno ; ei

sînt într-un fel „daimonii“ lui Zamolxe, cei care îl îndeamnă să-și asume misiunea. Cel de-al treilea face o scurtă apologie a ducerii gîndului pînă la ultima lui consecință :

Zamolxe :

Cine te-a ridicat pe rug ?

Cel de pe rug :

Cumpătatul veșnic treaz.

Zamolxe :

Nu-l știu.

Cel de pe rug :

Cumpătatul e cel ce te oprește

Să istovești un gînd.

La drumul jumătate te înlănțuie

Și-ți strigă : „Destul nebunule !“

Căci vezi : un gînd întreg e o năpastă.

Ci eu ți zic : Năpastă ? Fie !

(Act. 2, 11)

În „cumpătatul veșnic treaz“ e acuzat spiritul de prudență și autoritate mereu la veghe. Același îndemn i-l dăduse și primul :

Cînd ești izvor nu poți decît să curgi spre mare !

Zamolxe, tu ce adaști ?

În sărbătorirea lui Zamolxe, un dans orgiastic de bacante se dezlănțuie, în chiotele culegătorilor de vii, care aruncă cu struguri. [...] Din Zalmolxis, divinitatea uraniană a geților, cu un cult ascetic și abstinent, așa cum susține Pârvan¹², Lucian Blaga face un erou uman, cu o filo-

¹² v. V. Pârvan, *Dacia*, p. 59 : „Nu credem că ne-am înșela prea mult dacă am atribui elementului iranien venit în Dacia o reînviere a credințelor uraniene și solare, atît de scumpe carpato-danubienilor din vîrsta bronzului. Pe cînd traco-frigienii și grecii înșiși s-au deprins tot mai mult cu cultele htoniene din Mediterana, geții au rămas totdeauna uranieni, crezînd în nemurirea sufletului... Cînd au venit scîții, tracii din Carpați ado-
rau, ca toți nordicii, pe zeul cerului înnorat, pe Zalmoxis“. Și *Getica*, p. 151 : „Nimic deci din nebunia thraco-phrygică nu e admis ori tolerat la geți. Oamenii sfinți vor fi la ei ascetii care nu vor să știe de lume, nici de femei, ci, în renunțare la orice bucurie a trupului, se devotează gîndului bun despre nemurirea de dincolo de viața trupului. Căci abia prin moarte omul înviază la viața cea vecinică. Zeul e în cer, iar nu pe pămînt“ [...].

zofie a pămîntescului, căruia, divinizat, i se consacră un cult „htonice” și dionisiac. Evhemerismul acesta nu e numai firesc la un dramaturg pentru care un erou tragic destinat morții nu poate fi o divinitate, dar exprimă și preferința lui Blaga pentru teluric și demonic. Tendința lui constantă e de a trage cît se poate mai mult ce e cultural către păgînesc și orgiastic și ce e zeităte către „htonice”. Fără îndoială, de o va fi cunoscut, va fi preferat teza savantului Carl Clemen, care vede în Zalmoxis o zeităte htonică, a vegetației, sărbătorită prin dansuri.¹³ Dacă preoții traci ai lui Zalmoxis practică pentru boalele trupului o terapeutică incantatorie menită să vindece înții sufletul, așa cum se spune în dialogul lui Platon, *Charmides*¹⁴, să nu se uite că Dionysos și Orfeu, zeități ale incantației, erau de origină tracă. În opoziție cu Pârvan, Blaga îl plasează pe Zamolxe în cîmpul „nebuniei traco-frigice”, iar acest delir îl apără într-un articol pus sub semnul „revoltei”, scris în același an cu *Zamolxe* și referitor la „fondul nostru nelatin”¹⁵. În acest articol, el afirmă, sub dominanta latinității, persistența unui „fond latent slavo-trac, exuberant și vital”, care face uneori irupție din străfundurile inconștientului nostru etnic. „Așa cum o înțelegem noi, într-adevăr, nu ne-ar strica puțină barbarie”, spunea Blaga, invocîndu-l pe Hasdeu drept „un mare îndemn pentru viitor”. E greu să nu facem o apropiere între „simetria și armonia latină”, pe care o răvășește uneori această „revoltă”, și „cumpătatul vesnic treaz” denunțat de vedenia lui Zamolxe.

Intimitatea cu sevele pămîntului se exprimă și printr-o frustă, dar totodată rafinată senzualitate, ce parcurge toată opera dramatică și lirică a lui Lucian Blaga, împlinindu-se în imagini ca :

și pescuiam din fluvii somni rotunzi,
ca pulpele fecioarelor...

(*Zamolxe*, Act. I, II)

¹³ Carl Clemen, *Zalmoxis*, în *Zalmoxis, revue des études religieuses*, *idem*.

¹⁴ *Charmides*, de la 156 d. la 157 c.

¹⁵ *Gîndirea*, 15 septembrie 1921.

sau

Zamolxe :

...reci și jilave șopîrlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale.

Voluptatea aceasta a picioarelor goale, mult cîntată de Blaga, capătă în teatrul lui parcă sensul unui fel de ritual „htonice“, cu aer de magie. Nona, „fiica pămîntului“, în *Tulburarea apelor* : „De-ai fi biblie prăfuită, / mi-aș lăsa urma tălpilor pe tine“ (tabloul II) ; „Mîine voi trece desculță / prin scrumul unui Dumnezeu ars“ (tabloul V), iar Popa, către Nona : „și totuși, dac-ar fi iarbă verde aici în jur, / aș putea să joc nebun și desculț în fața ta“ (tabloul II) ; și : „Mi-e parcă ți-ai trece / degetele de la picior prin sîngele meu“ (tabloul V). În *Meșterul Manole*, Mira, înainte de a fi sacrificată, își lasă încălțăminte, „ca să intre desculță în zid“ (Act. III), iar în Act. I, în care apare desculță, într-o cămașă albă, palpează cu tălpile goale, într-un fel de dans simbolic, cu efect de exorcism, trupul lui Găman, tulburatul bătrîn posedat de durerile pămîntului. Senzualitatea cu aură magică a Nonei („dac-ai fi un altar, / aș sări peste tine goală ca luna“, tabloul II) atinge o ispitire violentă și perversă : „Fiica Pămîntului“ se vrea biciuită, sfîșiată : „nu vezi ? un bici cu șapte curele. Cînd sînt prea rea, lovește-mă“ (tabloul II) ; „Ca un fruct copt mă smulg / din crengile nopții / pentru mîinile tale — / nu mă dorești ? / Ia-mă, sfîrțică-mă ! / fiica Pămîntului sînt, / pentru tine pămîntul mi-l desfac. / Ți-l dau ție, chinuitule sub lună — / calcă-l, zdrobește-l !“ (tabloul V). În *Ivanca*, „*Slujnica* : ...Trăgeam cînepa la meliță cînd veni furtuna. Dar cînd au început să cadă apele, domnișoara alergă cu trupul gol prin ploaie și prin vînt peste cîmp. Goală a ieșit din odaia ei și a început să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu biciul peste picioare.“ (tabloul III.)

În *Tulburarea apelor*, G. Călinescu vede un amestec „de poem faustian și de dramă ibseniană“¹⁶. Ni se pare mai curînd un poem faustic într-adevăr, dar grefat pe un

¹⁶ *Op. cit.*, p. 796.

fond sud-estic ancestral. Tocmai fuziunea dialectică a două moduri contrastante ale demonicului (care este în fond fuziunea dintre formația culturală germană a lui Blaga însuși și zestrea sa ereditară de cultură carpato-dunăreană) constituie originalitatea acestui magnific poem dramatic¹⁷, de un tragism triplu și interferat (Nona, Moșneagul, iar între ei Popa, ca o „conștiință sfișiată”); tradus cum se cuvine și jucat pe marile scene ale lumii, va cunoaște, nu ne îndoim, o glorie pe care timpul nu va face decît să o sporească. Nicidecum nu credem că s-ar putea spune mai puțin despre *Meșterul Manole* și *Cruciata copiilor*.

În 1925, doi ani mai târziu, Blaga a dat o replică în cadru citadin modern la *Tulburarea apelor*: *Fapta*, „joc dramatic”, ulterior rebotezată *Ivanca*, după numele personajului principal feminin. Din cauză că era vădit inspirată din teoriile freudiene atunci la modă, critica a alăturat-o piesei *Daria*, din același an, de asemenea inspirată de freudism. Dacă *Daria* e, cum am spus și mai înainte, total lipsită de valoare și de o neașteptată vulgaritate, *Ivanca* îi e pe nedrept alăturată. Piesa e, într-adevăr, artificioasă; personajul pictorului Luca, bizar și neverosimil; textul e însă de o mare frumusețe literară, lucru pe care îl recunoaște și Camil Petrescu într-un articol foarte sever și numai parțial just.¹⁸ Personajul tatălui, preot răspopit în urma unor aventuri scandaloase, un soi de faun tomnatec, cinic și intelectualizat, are o încărcătură demonică ce-i dă o anumită intensitate dramatică; tot astfel și *Ivanca*, fata cu părul roșu, replică minoră a Nonei. Viciul piesei nu constă în faptul că ia ca punct de plecare teoria lui Freud, ci în cel de a *ajunge*

¹⁷ Versiunea cuprinsă în ediția *Operei dramatice*, din 1942 (2 vol., Ed. Dacia Traiană, Sibiu), este sensibil epurată față de placheta din 1923 (Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, Ed. Institutului de arte grafice Ardealul, Cluj). Nu am avut răgazul să facem atare confruntări și pentru celelalte piese.

¹⁸ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, Buc., p. 325—330. Un amănunt dintr-un fragment citat de Camil Petrescu, și anume prezența (ridicol macabră) în camera tatălui a unui coșciug în care acesta „iubește fetele”, amănunt care lipsește din versiunea rebotezată, publicată în ediția din 1942 (vol. I), ne confirmă, fără să fi confruntat cele două versiuni, presupunerea (pe care și schimbarea titlului o sugera) că și această teză a fost emendată de autor.

tot la ea, de a constitui adică un circuit închis, cu aer clinic demonstrativ. Tinărul Luca se vindecă de obsesiile și refulările lui prin „faptă“, adică prin focul de revolver de la sfârșit. (Probabil Blaga, simțind această deficiență, a încercat să atenueze impresia, schimbând titlul piesei.) Camil Petrescu are fără îndoială dreptate când spune că nu se poate întemeia o operă de artă pe o teorie medicală, supusă mai curînd sau mai tîrziu unei totale sau parțiale infirmări. Dar a te inspira dintr-o idee teoretică, transfigurînd-o în destin uman, e perfect legitim și fecund. Iar teoria lui Freud, independent de modă și de relativa ei caducitate științifică, poate oferi sugestii foarte fecunde pentru artă, dacă i se depășește psihanalismul clinic. Dar în *Ivanca*, forța obscură a instinctului nu e decît pe jumătate transfigurată în ceea ce ar fi putut să devină o fatalitate dramatică. „Cum aceste teorii (ale lui Freud, n.n.) îngăduiesc, pînă la un punct, sentimentul dionisiac al vieții fu înțeles ca subconștientul libidinos sau asasin... Dar sfera de idei din *Zamolxe* și *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină, pornită dintr-un focar înalt. În *Daria* și *Fapta*, avem lumina verzuie a fosforescențelor din subterane... Bacanta a devenit o isterică obișnuită. Frenezia liberatoare și-a restrîns și și-a întunecat înțelesul, pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă“, scria Tudor Vianu [...]. Dar acea „lumină verzuie a fosforescențelor subterane“ nu e, în *Ivanca*, lipsită de o reală poezie, iar visul halucinatoriu al lui Luca, cu sarabanda infernală a celor zece strămoși (în tabloul al II-lea), deși de un schematism expresionist ce-i dă o nuanță de involuntară parodie, are ceva din poezia unui atavism întunecat, cîntat de Rilke în a treia *Elegie de la Duino* :

Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluss — Gott des Bluts.

.
. Was für finstere Männer
regtest du auf im Geäder des Jünglings ? *

Cu privire la caracterul prometeic de rebeliune umană al delirului vital din dramaturgia lui Blaga, Dragoș Protopopescu făcea următoarea interesantă remarcă : „Toți

* Una este să cînti iubita. Alta, vai, acel vinovat fluviu — zeu al singelui. [...] Ce fel de duhuri întunecate stîrnit-ai în vinele tinărului ? (Trad. Ed.).

prometeii lui Blaga sînt înlănțuiți : de o femeie, de pămînt... Și în femeie — mamă sau soție, nebună sau amantă — realizează el principiul de apărare a vieții împotriva dumnezeirii.“¹⁹ Orice acțiune tragică e în definitiv o atare rebeliune împotriva dumnezeirii ; de aceea, tragicul are nevoie de un mijloc de expresie de aceeași natură cu cele sacrale, și anume *ritualitatea*. Gestul ritual are funcția simbolică de a recrea ordinea cosmică, el este repetarea unui gest originar, arhetipic ; ca atare el înseamnă o suspendare a timpului, a scurgerii, o revenire la „timpul dintii“. Timpul ritual este un „anti-timp“, el este „tot-de-a-una“. Tragicul folosește ritualul ca o răpire prometeică a unui secret al zeilor. De aici acel efect de *catharsis* al tragicului. Catharsis-ul, cum arătam în alt loc, nu e numai efectul final al tragediei ; există și un catharsis inițial, acea suspensie, ieșire din cotidian și diversitate, vacuitatea pe care o provoacă și o pretinde aprehensiunea unui act suprem.

Dintre tragediile lui Lucian Blaga, cea mai ritualizată e *Meșterul Manole*. Ea e situată într-un „timp mitic românesc“. Timpul mitic e un timp ritual. Paradoxul acestei piese e că, deși legenda din care s-a inspirat și datele piesei însăși (curtea și alaiul domnului) o determină istoric, ea e totuși necesarmente plasată în „timp mitic“. Tema piesei este ea însăși consumarea unui act sacrificial, un „ritual de construcție“, temă cunoscută și studiată în literatura de specialitate.²⁰ Pentru ca o clădire să țină, să dureze, trebuie să i se încorporeze un suflet ; trebuie sacrificată o ființă, al cărei suflet trece din trupul propriu în trupul clădirii. Starețul Bogumil, care îndeamnă la acest sacrificiu, emite ipoteza bogomilică : „Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sînt frați ? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare, că nu știi cînd e unul și cînd e celălalt ? Poate că unul slujește celuilalt. Eu, stareț credincios, nu spun că este așa, dar ar putea să fie.“ (Act. I)

În *Cruciada copiilor*, s-a văzut fie o apologie a spiritualității ortodoxe, orientată către veșnicie, înțeleaptă, tolerantă cu viața lumească pe care o știe părelnică, fie,

¹⁹ Lucian Blaga și mitul dramatic, în *Gîndirea*, dec. 1934.

²⁰ Cf. Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Buc., 1943.

dimpotrivă, o apologie a spiritului de cruciadă a catolicismului, în tot cazul, o piesă creștină mistică. De fapt, aceste două tipuri de spiritualitate creștină sînt doar puse în antiteză și confruntare cu egală și obiectivă îndreptățire. Toată lumea are dreptate : și starețul Ghenadie, și călugărul Teodul, și Doamna ca suverană și ca mamă. Dascălul, figură de cărturar umanist, are adevărul minții noastre și, firește, a autorului. Dar personajele ce reprezintă adevărata și obscura lui simpatie sînt două : Teodul, nu ca cleric creștin și poate sfînt, ci ca ființă demonică de o misterioasă și ambiguă putere (nu se știe, și parcă nici el n-ar ști, dacă e un emisar al binelui sau al răului, dacă e inspirat de spiritul sfînt sau de satana), și Ioana zănatica, iasmă a pădurilor, sălbăticită, mamă a unui pui de lup, cea care-l ucide pe Teodul. Dincolo de opoziția dintre catolicism și ortodoxie, simplă antiteză fără efect, aceste două creaturi demonice exprimă conflictul adînc al dramei, în care-i angajată Doamna. Ioana zănatica e o „*Doppelgängerin*“ a acesteia, redusă la principiul elementar, iarăși „htonice“, al instinctului matern. Aceste două creaturi demonice sînt adevărații protagoniști ai dramei. Fundalul simbolic al dramei îl oferă mitul „copilului“ și al „orfanului“, care reprezintă puritatea originară și principiul eroului mitic sau divinității (Dionysos, Moise, Isus etc.). Copilul, și mai ales copilul orfan, are funcția simbolică, mitică, a „începutului“, a primordialității, pe care se întemeiază o „viață nouă“²¹.

Aceeași funcție semnificativă o are și tînărul „nenăscut“, apariție prodigioasă, ivită printr-o „mutație ontologică“ în om dintr-o pasăre legendară : Avram Iancu. Echivocul acestei geneze, în *Avram Iancu*, făcînd în conștiința populară o atare ființă dintr-un om cu stare civilă, conferă eroului investit cu demonia revoltei și a luptei o misiune istorică și „trans-istorică“.

Teatrul lui Blaga nu poate fi jucat în mod „naturalist“ și cu rutina actoricească a dramelor burgheze de alcov ; nici la modul „eroic“ spectaculos. Asupra felului în care ar trebui pus în scenă acest teatru, avem cîteva indicații în două articole ale lui Blaga însuși : „Sîntem siguri că copiii ar accepta un teatru simplificat, de linie abstractă și cu indicații simbolice, mai curînd chiar de-

²¹ Cf. Mircea Eliade, *Ibidem*.

cît oamenii mari, prea obișnuiți cu lenea închipuirii. Pentru copii, un astfel de teatru e ceva firesc, pentru oamenii mari, o revoluție.“ Cîteva rînduri mai sus : „Copiii vor trăi totdeauna în timpuri elizabethane, ca să zicem așa, și ei ar înțelege perfect felul de a juca cu scenărie redusă de multe ori la simple indicații al lui Shakespeare“²². În celălalt articol : „Teatrul nou cere desigur și o înscenare nouă. Și joc nou. Linii reduse, ca și sufletul : la esențial. Se cere stil și cadru, care prin variațiile sale succesive să țină isonul dramei lăuntrice. Jocul nu mai imită oamenii de pe stradă. Jocul interpretează, devenind mai muzical decît e firesc sau mai geometric decît e firesc, după împrejurări și conținut sufletesc.“²³

O problemă deosebit de grea și de importantă e în acest teatru cea a rostirii cuvîntului. Cuvîntul are aici, cum spuneam la început, o pondere și o putere ce exced din simpla funcție comunicativă și o valoare de incantație, ceea ce nu înseamnă, firește, că poate fi neglijat sau alterat înțelesul literal. În acest teatru, trebuie să manifeste, să exprime și glasul, și trupul și întregul ansamblu material al scenei. Ritmul gesticulației și cel al verbului trebuie să aibă o gravitate ceremonială. Debitarea unui asemenea text poetic, scris în versete de tip claudelian, are nevoie de o exercitare extremă a respirației, de un suflu capabil de ceea ce Antonin Artaud numea : „un atletism afectiv“. Același Artaud accentua însemnătatea primordială a suflului, care, spunea el, e în raport invers cu jocul exterior : „cu cît jocul e mai sobru și mai interior, cu atît suflul e mai larg și mai dens, mai substanțial, supraîncărcat de reflexe“²⁴. Acesta e cazul pentru teatrul lui Blaga ; anumitor scene însă, cum ar fi bacanala din *Zamolxe* sau scena ritmată scurt a muncii zidarilor, în actul al IV-lea din *Meșterul Manole*, le corespunde un suflu de emisii scurte și o mișcare pe suprafețe mari.

Eisenstein a semnalat undeva rolul consoanelor în dicțiune ; în genere, nu se acordă consoanelor importanța

²² *Teatru pentru copii*, în *Cuvîntul*, 20 august 1925.

²³ *Teatru nou*, *idem*, 10 oct. 1925 (cules în *Fefeale unui veac*).

²⁴ *Le Théâtre et son double*, în : Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. IV, Ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 155.

cuvinită, socotindu-se că vocalele sînt sufletul verbului. Dar limbajul articulat este efectul intervenției consoanelor ; ele sculptează cuvîntul. Cu titlu de curiozitate revelatoare, dăm aici un amănunt pe care l-am găsit în-
tîmplător într-o lucrare dintr-o disciplină ce ar fi bine, de s-ar putea, să ne fie nouă, oamenilor de teatru, mai puțin străină, anume fonetica ; în prima gramatică tibetană, a lui Thonmi Sambhota (sec. al VII-lea e.n.), consoanele sînt numite cu un termen care înseamnă : „ceea ce luminează“, „ceea ce lămurește“, iar vocalele, simplu : „sunet“ ! ²⁵

La teatrul lui Lucian Blaga poate mai mult ca oriunde consoanele au o însemnătate esențială : cuvîntul are aici nu numai, cum spuneam, pe lîngă sens, o valoare *fonică*, de ordinul incantației, dar prin aceasta are și una de „iluminare“, cu aer „sacramental“, dînd iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvîntului trebuie să pară capabilă de a declanșa forțe latente, nebănuite. Cuvîntul trebuie să se detașeze cu un contur, am spune, material ; el trebuie să se „instaleze“ în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului : decor, trup, mimică, mișcare.

Jucarea acestui teatru va însemna pentru noua generație de actori și regizori marea probă a maturității artistice. Ea implică o prealabilă exercitare intelectuală și fizică, făcută cu răbdarea și scrupulul ce incumbă unui asemenea act de răspundere culturală, pe linia valorificării operelor majore ale dramaturgiei românești.

[*Spiritul și litera*, Ed. „Eminescu“, București, 1970, p. 73—94.]

EUGEN TODORAN .

DRAMATURGIA LUI LUCIAN BLAGA

[...] Se poate spune despre orizonturile lăuntrice ale operei lui Blaga, după propriile sale explicații ale fenomenului de cultură, că ele se deschid în zăriștea cosmică

²⁵ Sergiu Al. George, *La fonction révélatrice des consonnes chez les phonéticiens de l'Inde antique*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, nr. 3.

a satului românesc, în concordanță cu licăririle de înaltă spiritualitate din primul sfert al veacului nostru, prin cele două izvoare ale creației sale, unul intern, folclorul, și altul extern, expresionismul european, în viziunea unui „nou stil“, al cărui reprezentant se simțea, prin privirea lucrurilor în partea lor de absolut, ca expresie a unei forțe de viață pentru care nici o realitate cunoscută nu pare încăpătoare. Aceasta este filozofia pe care trebuie să o căutăm în poezia lui Blaga, ca filozofie a dramei omului într-o epocă în care progresele civilizației, folosite într-un sistem social lipsit de umanitate, motivau întrebările disperate asupra condițiilor în care viața ar putea dobîndi un sens cu adevărat uman. Este drama pe care și teatrul lui o exprimă ca teatru de idei, în simboluri folclorice corespunzătoare tendinței omului de eliberare din stringențele logicei și reînvierii unor credințe străvechi, opuse exclusivismului bisericesc, cu convingerea exprimată încă într-un aforism din tinerețe : „Într-o epocă întunecată, singura lumină o dau tradițiile : lumina ce-o împrăstie în întuneric putregaiul“¹.

Pentru că specific artei folclorice străvechi, definită de filozof în primele studii după Worringer, este de a căuta transcendența unor valori solide și invariabile prin proiectarea realității vieții pe planul absolutului, o lume a „esențelor“ apare, în teatrul poetului, ca rezultat al „stilizării“ personajelor, privite în năzuința lor spre valori absolute. Poetul reține din spațialitatea și temporalitatea condiției lor partea de absolut, exagerînd individualul prin puterea interioară care îl întrece, îl transcendează, trădînd relațiuni cu cosmicul.² Din primatul poeziei deci rezultă în teatrul lui Blaga aparenta dezgolire a acțiunii de conținutul ei real uman, ce despersonalizează personajele și le înlocuiește cu simboluri în acțiune, ele nefiind astfel ființe determinate de un anumit timp și loc, cît energii dezlănțuite, în conflicte de idei-forțe.

L. Blaga este în literatura modernă creatorul unui *mit dramatic*, un nou gen literar, încercat în literatura europeană de poeți cu o anumită înclinație pentru basm și legendă — irlandezii W. B. Yeats, Synge în primul

¹ L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 6.

² L. Blaga, *Filozofia stilului*, p. 28—30.

rind — care proclamă supremația poeticului în teatru.³ Încă în prima lui piesă se recunosc trăsăturile teatrului nou. Ca în arta expresionistă, care obține creșterea conștiinței și ridicarea ființei umane în planul esențialului prin intensificarea mijloacelor formale, expresia devine ea însăși un element al conținutului, valoarea ideii constînd în exprimarea ei. O astfel de formă este *simbolul*, care în creația folclorică revelează totdeauna o „situație-limită a omului, și nu numai o situație istorică; situație-limită, adică aceea pe care omul o descoperă avînd conștiința locului său în Univers.”⁴ Blaga, pentru indicarea acestor situații-limită, propune termenul de „artă stihială”, deosebit ca sens de „arta simbolică”, deoarece în accepția curentă „simbolul” are înțelesul unui semn concret și sensibil pentru o idee, sau pentru un conținut abstract, iar arta, de orice caracter formativ ar fi, exprimă în primul rînd „trăiri”.⁵ Dacă în „gîndire” modul stihial se oprește cu predilecție la „concepte fundamentale”, „elementare”, trăirea care participă la „totul” în arta creată grație tiparului stihial nu înseamnă doar anexarea unui excesiv abstracționism conceptual; ea exprimă de-a dreptul complexe *trăiri*, de obicei altele decît cele ventilate în arta individualizantă sau în arta tipizantă.⁶ Definirea teatrului lui Blaga, ca mit dramatic, în acest sens a făcut-o D. Protopopescu, ținînd seama că atracția teatrului pentru poetul creator e atracția vieții: „L. Blaga își dă seama tot atît de bine ca oricine ce e viața în sau în afară de scenă. Numai că dînsul are un crez în plus: că poetul are în sine un interes dramatic sau echivalînd cu dramaticul; mai mult, cu acea familiaritate pe care poetul de profesie o are cu poezia lumii, și în speță, a neamului său, dînsul a ales, din trecutul acestora de basm, acele momente a căror singură îmbinare de real și ireal constituie o dramă în sine; cu atît mai mult cînd poetul va alege cu iscusire momente care în plus sînt dotate de la natură și cu o doză precisă de senzațional dramatic.”⁷

³ D. Protopopescu, *Blaga și mitul dramatic*, Gîndirea, 1934, nr. 8.

⁴ M. Eliade, *Images et symboles*, p. 43.

⁵ L. Blaga, *Orizont și stil*, *Trilogia culturii*, p. 131—132.

⁶ *Id. ibid.*, p. 131—132.

⁷ D. Protopopescu, *loc. cit.*

Prejudecata expresionismului, constînd în reducerea teatrului lui Blaga la formula „noului stil“ al epocii, susține astfel simplificarea păgubitoare pentru valoarea unei opere de o adîncă semnificație literară. Eroii lui, considerați „simboluri în acțiune“⁸, sau „idei individualizate“⁹, sînt în adevăr despersonalizați prin proiectarea lor în dinamica ideilor-forță. Poetul a împrumutat tehnica lui din creația folclorică, așa cum singur recunoaște, căci este în spiritul acesteia de a proiecta pe om în centrul lumii, nu printr-o dezgolare a imaginii de conținut, ci, dimpotrivă, prin încărcarea ei cu adînci semnificații umane, printr-o trăire în care omul participă la „Totul“ dincolo de care nu mai există nimic. Exprimarea nu este în acest fel o goană după imagini și împerecheri rare de cuvinte. În „noul stil“, cum filozoful îl definea, interesul trecînd de la concret la abstract, de la detaliu la esențial, de la imediat la transcendent, de la dat la problemă, proiectarea dramelor umane într-un orizont cosmic, cu prelungire în mit, face ca personajele purtătoare ale ideilor-forță să se mențină într-o atmosferă de poezie pe care mitul ca metaforă o întreține în comunicările omului cu tainele totului. Și dacă îmbinarea de real și ireal constituie o dramă în sine, în spiritul teatrului nou, dramatismul pieselor de inspirație folclorică este, în mitul dramatic, vizionar și deschide perspectiva unei vieți intense, tragice, pentru că mitul este o prelungire a vieții omului pe dimensiunea eternității, simțită ca o „realitate“ de cel ce se proiectează pe el însuși în „centrul“ lumii, făcînd din întreaga lume un cadru al dramei lui însuși, cînd prin confruntarea mitului cu realitatea viața lui își dovedește totala ei lipsă de sens, într-o încercare zadarnică de a descoperi un sens al Totului.

Aceasta nu înseamnă, cum s-a susținut uneori, că teatrul lui Blaga este „un teatru profund creștin, în preocupări și în ideea lui“¹⁰. Intrate prin gîndirea mitică în creația poetică a lui Blaga, „eresurile păgîne“ sînt evidente și în teatrul lui, nu numai „ca elemente de contrast, avînd rolul de a scoate mai mult în relief semnifi-

⁸ T. Vianu, *Teatrul lui L. Blaga, Masca timpului*, 1926.

⁹ O. Șuluțiu, *Schiță de studiu asupra teatrului lui L. Blaga, Revista fundațiilor*, nr. 11, 1942, p. 426.

¹⁰ O. Șuluțiu, *loc. cit.*, p. 426.

cația creștină a ideii¹¹, ci și ca note fundamentale ale „ideației” lui. Certitudinea absolută este lipsită de dramatism, și dacă poetul prin „demonicul” său este o ființă „între cer și pământ”, ceea ce el numește în cunoașterea absolutului „cenzura transcendentă a categoriilor stilistice” este marca „pămîntescului”, tot mai evidentă în evoluția poeziei lui, și căreia teatrul, ca „mit dramatic”, îi constituie dimensiunea tragică.

„Misterul păgîn” *Zamolxe* actualizează gîndirea folclorică nu pentru a traduce un mit în ideile care să-l facă mai inteligibil pentru spiritul modern, ci pentru actualizarea mitului ca modalitate poetică a „constructivismului” specific artei moderne. Căci arta modernă, dacă nu mai reproduce natura, ci o diformează după sentimentul artistului, nu înseamnă că e lipsită de „trăire”, exprimînd numai idei, lipsite de suport afectiv. În ediția din 1921 a piesei găsim următoarea lămurire pentru cititor : „Istoria ne-a păstrat aproape numai *numele* acestui profet trac. Religia lui *Zamolxe* și anecdota în jurul căreia se țese acțiunea acestui mister nu sînt prin urmare decît o creațiune a autorului.” De fapt, creațiunea autorului nu numai că este în concordanță cu istoria, dar legenda există în tradiția orală întocmai cum poetul a indicat-o în piesă. [...]

„Misterul păgîn” al lui Blaga s-ar putea apropia de misterele orphice, dacă am ține seama că grecii îl considerau pe *Zamolxe* un fost sclav și discipol al lui *Pythagoras*, devenit apoi rege și zeu la geți, mai ales că în orphism obligația morală a omului era de a acționa pentru eliberarea ființei dionysiace care mocnește în el, ca și pentru confundarea lui cu marea ființă a naturii, reprezentată prin *Dionysos*. Dar, spre deosebire de misterele orphice, în care eliberarea dionysiacă tindea spre spiritualizare, în misterul lui Blaga „dionysmul”, ca eliberare a zeului din ființa omului contopit cu natura, rămîne un mister „închis” pentru revelația adevărului divin într-o ființă transcendentă. Exaltarea zeului din om nu este un extaz mistic, ci o regăsire a firii în ce are ea mai pămîntesc, în spiritul religiozității dacilor, pe care „natura-i plămăiește singură cum își face munții și izvoarele” [...]. Dar nu o filozofie *orphică* exprimă poetul în

¹¹ O. Șuluțiu, p. 477.

„misterul“ său, nu ideea revelației divinității într-un ex-taz entuziast, ci o filozofie *laică*, opusă ideii de revelație divină, corespunzătoare propriei lui filozofii religioase, poetic exprimată în legenda profetului dac. În această viziune mitologică, intrarea lui Zamolxe „în munte“, pe drumurile stincoase ale *Pașilor profetului*, nu este decît o metaforă pentru contopirea cu natura, iar ieșirea din munte una pentru căutarea adevărului în sufletul omului, în zăriștea cosmică a *Poemelor luminii*. [...]

Teatrul lui Blaga, ca mit dramatic, este un teatru poetic și filozofic totodată, el înfățișînd ca experiență umană, într-o scară de la mit la realitate, confruntarea filozofiei cu poezia, pentru justificarea unei noi ontologii, construită în cadrul poetic al mitului, cu înțelesul de tragică existență a omului în orizontul său propriu, întru mister și pentru revelare. Cu alte cuvinte, teatrul lui Blaga este un teatru de idei nu în sensul de demonstrație *filozofică* a acestora prin mijlocirea personajelor, ci în sensul de demonstrație *dramatică* a unor idei care exprimă sensurile mai adînci ale existenței *omului însuși* în condițiile istorice reprezentate de acțiunea personajelor. Și după Blaga filozoful, drama existenței umane este una singură : năzuința spre absolut, căutarea unui adevăr ce depășește condiția umană, veșnic ascunsă însă cunoașterii umane. [...]

Destinul creator al omului este, pentru Blaga, altceva decît „a exista în lume“ pur și simplu, pentru că el ține de modul lui de existență, fiind declanșat printr-o mutație ontologică într-o întretăiere paradoxală de finalități : „Destinul creator al omului, decurgînd sub latura sa pozitivă dintr-o mutație existențială, este, prin latura sa negativă și mai secretă, de așa natură că trebuie să-l imaginăm ca și cum ar rezulta dintr-o rezistență activă și organizată, pe care i-o opune „misterul“¹². Deficiența însăși a acestui destin poartă pecetea supremului preț, întrucît e mărturia unei finalități transcendente, dar o înfățișare tragică are el în același timp, pentru că rezistența supremă ce intervine îi pune limite prin „frinele transcendente“, denumite de filozof „categoriile abisale“,

¹² L. Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, p. 190-191.

care se imprimă în orice fenomen de cultură prin „stilul“ actului creator.¹³

Fundamentarea teoretică a categoriilor stilistice a făcut-o filozoful recunoscînd „stilului“ o anumită internaționalitate ce aparține unei ordini de dincolo de conștiință, nu într-un „suflet“ inconștient, ci într-un „spirit“ inconștient, ale cărui structuri le studiază el într-o disciplină nouă a filozofiei culturii, „noologia abisală“.¹⁴ Inconștientul este, după această disciplină, domeniul „celuilalt tărîm“, explorat mai întîi de romantici, precum Schelling și Carus, sau poeți-gînditori ca Goethe, care, pentru a ajunge la punctul cel mai ascuns al lui au dat năvală prin poarta metafizică, dar fără a ajunge decît la o viziune globală, sau rarefiată, despre adîncimea lui. De la capătul celălalt, adică mai de la suprafață, au pornit psihanaliștii, într-o doctrină de mare ecou, prin școala lui Freud, ajungînd însă, și ei, doar la „mahalaua celuilalt tărîm“. Școala psihanalitică aprecia miturile ca expresii simbolice ale realităților noastre inconștiente, cu un cuvînt *visurile* colective ale popoarelor, închipuind structurile psihice ale omului în analogie cu imaginile mitologice, pentru a conclud că zeii cosmici, stăpînii lumii luminii, ar exprima simbolic *conștiința* umană, cîtă vreme contra-zeii întunericului ar exprima, tot simbolic, *inconștientul* uman, cu toate pornirile sale monstruoase.¹⁵

L. Blaga respinge concepția despre inconștient ca haos și dezordine, în favoarea unui inconștient „cosmotic“, chiar a unui *noos inconștient*. Admițînd că procesul psihanalitic al refulării există, ca unul din cele mai permanente ale vieții sufletești, Blaga respinge psihanaliza pentru a-și susține propria sa concepție asupra determinantelor stilistice ale subconștientului în actele de cultură. Ocolim deocamdată discutarea acesteia, pentru a o relua vorbind de *mitul filozofic* al scriitorului. [...]

Mitul „celuilalt tărîm“ în teatrul lui Blaga este numai o introducere „subterană“ în drama omului provocată de distanța dintre el și imediat, în năzuința spre un „din-

¹³ Id., *ibid.*, p. 491.

¹⁴ L. Blaga, *Orizont și stil, Trilogia culturii*, p. 20.

¹⁵ L. Blaga, *Orizont și stil, Trilogia culturii*, p. 391.

colo" revelat printr-o transcendere în propriul său orizont. Marginile acestuia, în depărtări mereu bănuite, se vor configura pe dimensiunea căutării absolutului în celelalte piese ca întâlniri ale omului cu limitele propriei sale vieți, cu propriile sale drame, în condițiile istorice și sociale ale existenței sale.

S-a făcut observația, pe bună dreptate, că era firesc ca Blaga în *Tulburarea apelor* să-și fi îndreptat interesul spre marea criză a reformei religioase, după ce, în *Zamolxe*, arătase tragedia învățaturii cea plină de viață în luptă cu ritualul rigid, ultima fiind o îmbinare a misticismului reformei cu păgânismul dionysiac în drama unui popă, „haiduc al religiei“, ce amintește de pastorul Rosmer din drama lui Ibsen.¹⁶ Atmosfera protestantă, prielnică gândirii laice, favorizează pozițiile singularizate, pînă la tragic, ale omului, în doctrina mîntuirii [...]. Și aceasta este tematica religioasă a piesei *Tulburarea apelor*, scrisă cu mult înainte de teoretizarea faptelor în studiile lui de filozofia culturii. În piesă, există, în primul plan, un conflict între comunitatea unui sat, tradiționalist în spiritualitatea lui, și preotul care, atins de duhul reformei, „își singerează călciiile pe bolte cerești, vorbind în parabole despre lumina din Vitenberg“, pînă cînd pe credincioși i-a luminat așa de mult că ei „nu mai știu ce e de Dumnezeu lăsat și ce e de la Dracu“. Drama se consumă ca un conflict între două așteptări, contopite în aceeași lumină a învățaturii lutherane, între „pecetea de pe cele șapte taine“ ale adevărului divin, care-l îndeamnă pe popă să plece, pentru a ști totul, și „taina cărnii care-l roade“, făcîndu-l să aștepte, pentru a avea totul. Popa românilor, zbătîndu-se între mîntuirea cerească și patima pămîntească, alege protestantismul pentru că lumina lui acoperă ca doctrină o patimă trupească ținută pînă atunci în întunericul superstiției. „Lumina“ protestantismului se confundă pentru popă cu „Fiica pămîntului“, Nona sălbatică, „șarpele lutheran“.

În furia neputincioasă a popii, prins în conflictul între cele două așteptări, este plesnit peste față cu biciul Nonei un moșneag care, supunîndu-se cu blîndețe loviturilor, vede lumina izbucnind din înălțime — o biserică arzînd... și o femeie pe care oamenii o aruncă în

¹⁶ T. Vianu, *Teatrul lui L. Blaga, Masca timpului*.

flăcări. Despre acest moșneag, spune scriitorul, într-o evocare : „Plăsmuisem în drama mea, în care acționau preoți contaminați de duhul reformațiunii, un personaj misterios ; acest personaj întrupa niște crezuri, sau mai bine zis niște eresuri de o vădită similitudine cu modurile populare...”¹⁷ „Eresul” Moșneagului este un panteism primitiv, o credință păgînă pentru exprimarea „naturii pămîntești” a lui Isus, pe care dogmele bisericești, prin taina întrupării, au transformat-o în „mister”. Este felul în care se prelungesc în creștinism vechi mituri universale, în primul rînd mituri agrare, explicate de filozof ca o „păgînzare” a unor teme sacrale creștine, prin gîndirea mitică, într-o istovire a ispitei schismatice pe planul imaginației legendare și poetice. „Ideea” ereziei Moșneagului este, în concepția lui Blaga, „sofianică”, pentru că în spiritualitatea ortodoxă sofianică este orice trăire religioasă, orice imagine despre natură, în măsura în care ea ne revelează o transcendență coborîtă într-un primitor receptacol.¹⁸ Prin categoriile „organicului” natura este sofianic transfigurată în religiozitatea ortodoxă, ea este „natura-biserică”, într-o viziune care asimilează, ca eresuri păgîne, mituri și credințe ce amenință „transcendența”, ca formă de revelare a adevărului divin. [...]

Fondul străvechi al „spiritualismului autohton, liber și creator”, pe care Blaga îl recunoștea în opera lui încă în legătură cu prima piesă publicată, se va menține și în altele, sub forma predilecției pentru „pămîntesc”, „organic”, asimilat de creștinism ca „erezie”, într-o înlăturare a legendei cu realitatea în drama omului prins între puterea divină și lumea vremelnice. După *Zamolxe*, „mister păgîn”, și *Tulburarea apelor*, „erezie creștină”, urmează *Meșterul Manole*, a cărei acțiune autorul o fixează, după tradiția folclorică, în „timpul mitic românesc”.

Poetul nu adaptează o legendă populară, ci arată cum se creează o legendă în spiritul tradiției folclorice, în baza unui factor pe care el îl numește *gîndire mitică*. În una din însemnările sale din *Discobolul*, poetul ne dă o schiță pentru un mit : „Un cioban a refuzat să iubească

¹⁷ L. Blaga, *Inceputurile și cadrul unei prietenii, Gîndirea*, 1940, nr. 4, p. 226.

¹⁸ L. Blaga, *Spațiul mioritic, Trilogia culturii*, p. 238.

o nimfă. Și nimfa s-a prefăcut în jăratec pe vatra lui.“ În *Meșterul Manole* mitul este altul : Un meșter zidar și-a iubit mai presus de orice soția ce trebuie să devină mamă. Patima lui de zămislire a prefăcut-o în lăcaș de închinăciune, ce strălucește între munți și împrăștie din acoperișe soare pentru toți muritorii. În acest fel putem spune că dacă *Zamolxe*, ca dramă a profetului zeului dac, este un „mister păgîn“, *Meșterul Manole*, ca dramă a omului în lupta cu forțele ascunse, apărute de superstiție, este un „mit românesc“. Ceea ce poetul vrea să arate prin el este în ce fel credința că sacrificiul omului asigură eternitatea zeului, la care și credincioșii sînt părtași prin ritualul închinat lui, nu este decît o năzuință umană, lipsită de conținut divin, pe care reconstituirea semnificației originare a mitului o pune în lumină. Poetul a atins suprema valoare artistică a mitului, în baza concepției sale despre semnificația supranaturalului în credințele oamenilor, făcînd din jertfa rituală o dramă umană zguduitoare, în autentică viziune a tragicului, ce înlocuiește superstiția cu etica creatorului „însuflețit“ de patima frumosului.

Poetul a procedat în spiritul creației folclorice reconstituind imaginea zidarului jertfit pentru construcția mănăstirii așa cum se contură ea în mit prin proiectarea faptului real în schemele arhaice ale fabulației, știut fiind că în mentalitatea populară evenimentele istorice deosebite prin semnificația lor umană se păstrează prin trecerea lor din istorie în legendă și mit, cum și meșterul le mărturisește zidarilor adunați din patru stihii, ca să clădească biserica din pămînt și din apă, din lumină și vînt. Piesa dobîndește înțelesuri mai clare prin explicarea ideii poetice a dramei așa cum este cuprinsă ea, ca metaforă revelatoare, în legenda fixată de poet în timpul mitic românesc. Divinitatea, apărînd ca ființă nevăzută în primele gînduri ale meșterului zidar, va fi substituită, ca personaj mitic, cu personificarea patimei pentru frumos. „Vitalizarea“, specifică mitului, este astfel o metaforă a „însuflețirii“ bucuriilor și durerilor omului, a revărsării involuntare a sentimentelor lui asupra lumii, care face ca lumea să se integreze în reprezentări fantastice, fără ca el să-și piardă astfel conștiința că singur este autorul reprezentărilor sale. / Cu alte cuvinte, drama omului cuprins de patima frumosu-

lui ia forma poeziei în cel mai autentic spirit al tradiției folclorice, în care mitul este una din cele mai vechi încercări de revelare a misterului prin îmbogățirea faptelor istorice în conținutul lor uman. Năzuința meșterului zidar este a poetului care vede natura în prelungirea sentimentelor sale, putem spune, este năzuința artistului „constructivist“, despre care Blaga spune că vrea să ajungă absolutul pe drumul său propriu, fără nici o concesie făcută vreunei puteri supranaturale și supraindividuale.

În piesa lui Blaga chemarea pământului, în imaginea femeii-biserică, împlinește destinul de creator al meșterului Manole. Soarta aceasta nu este totuși pentru meșterul zidar o credință oarbă, cum se spune, deoarece un „glas lăuntric“ l-a împins spre patima de a clădi, glasul firii lui, el neacceptînd ideea de sacrificiu pentru a îndeplini o practică superstițioasă, ci pentru a asculta de demonul sau geniul lui, ascuns în conștiința că sacrificiul este o acceptare a faptei dincolo de orice opreliști, indiferent cine cere jertfa. Aceasta este „erezia“ lui Manole, cu care biserica nu poate fi de acord, căci învățătura bisericească înțelege jertfa numai pentru slăvirea puterilor cerești, în baza credinței că omul nu poate face nimic prin puterile sale, trebuind să aștepte harul divin. [...]

Acesta este așadar mitul meșterului Manole în explicația lui Blaga, cu intenția de a-i restitui înțelesul original al oricărui mit, acela de a însufleți bucuriile și durerile vieții, pentru a le revărsa asupra lumii în reprezentarea lor personificată. Metafora poetică rezultă, ca și în legenda populară, din substituirea femeii iubite cu lăcașul de închinăciune, dar restaurînd prin ea și semnificația originală a mitului, pe care legenda populară o implică în ideea necesității jertfei, substituirea metaforei apare ca urmare a dragostei pămîntești a meșterului zidar. În mitul meșterului Manole, reconstituit poetic de Blaga, chemarea trupului sacrificat în zidul mănăstirii, înțeasă ca patimă pămîntească din care zidarul a închipuit lăcașul, este chemarea demonului zămislior, a geniului omului, încătușat în mentalitatea religioasă de sentimentul limitei. Interpretînd metafora mănăstire-femeie prin semnificația originală a mitului, ca o patimă a omului pentru zămislire, ridicarea lăcașului din suferința morții apare

ca o luptă a lui pentru cucerirea eternității prin propria faptă creatoare, care-i consumă întreaga ființă într-o pasiune nesupusă nici unei opreliști de teama puterii divine; pasiune „compensată” în elanul demonului creației de conștiința că pentru o operă mare nici o jertfă nu e prea mare.

Pentru a arăta adîncimea conflictului tragic cauzator al deznodămîntului, piesa lui Blaga dezvoltă ideea aceasta prin adăugarea unui act la episodul baladic al jertfirii. Meșterul zidar ar fi avut posibilitatea de a ușura sau chiar de a evita sacrificiul, dar ar fi rămas atunci întrebarea dacă el ar fi simțit necesitatea alegerii sacrificiului ca o libertate, dacă ar fi simțit vina patimei de zămislire ca o vină proprie, pentru care să nu poată fi pedepsit de nimeni. Inevitabilitatea sacrificiului ca motiv folcloric este demonstrată în piesă prin vina tragică a eroului, care, în destinul său de creator, urmează legea naturii sale proprii, pentru a da faptului comun o însemnătate absolută. În drama lui, tulburătoare cum n-a fost alta, răsună un cîntec de iubire împletit cu un cîntec de moarte, de vreme ce hotăr de netrecut îl desparte de ce i-a fost în viață mai scump și mai frumos. Jocul e tragic pentru Manole căci, dacă prin jertfă învinge blestemul și zidurile nu mai cad, vaierul femeii lui se va auzi în al bătrînului pămînt, o dată cu împlinirea jurămîntului. Meșterul va putea astfel în durerea morții să-și culce capul pe treptele bisericii, cu mîngîierea înălțării tragice : „Jocul e scurt. Dar lungă și fără sfîrșit minunea.”

În piesa lui Blaga legenda meșterului Manole se dezvoltă poetic în simbolurile străvechi ale mitului prin înfățișarea femeii jertfite ca o „mireasă a morții”, într-un joc în care viața și moartea se întîlnesc, moartea pîrînd un joc pentru ea, un joc de moarte care aduce viață. Zidirea femeii în temelia mănăstirii, ca punct culminant în acțiunea piesei, nu este un episod epic, ca în balada populară, ci unul dramatic, înfățișat în două tablouri opuse : unul în care meșterul îi zorește pe zidari să ridice zidul cu durerea efortului neistovit, căci pentru chinul lui nimic nu este destul de repede, și altul în care vrea să dărîme ceea ce s-a clădit, pentru că povestea zidurilor mănăstirii a fost cea mai grea, cea mai tristă din toate cele ce s-au povestit vreodată.

Se poate deci observa că Blaga, prin restituirea semnificației originare a mitului păstrat în legenda meșterului Manole, la viziunea dialectică a tragicului ajunge, întrucît drama eroului înfățișează, într-o singură patimă, legătura lăuntrică dintre cele două forme ale dinamismului vieții, nașterea și moartea, corespunzătoare formelor devenirii existenței în reprezentările vechilor mituri ale naturii și vegetației din care, în timpurile vechi, s-a născut tragedia.

Finalul piesei se îndepărtează însă de viziunea folclorică prin semnificația dată de poet morții lui Manole, în concordanță cu propria sa filozofie asupra limitelor cunoașterii și asupra moralității creației umane. În legenda populară, prin adaptarea mitului la epoca voievoдалă, moartea meșterului este hotărîtă de voința domnitorului, o forță „din afară“, de care el vrea să scape constrîindu-și aripi de zbor, ca odinioară Icar în mitul grecesc. Blaga sporește intensitatea dramatică a finalului, sacrificiul fiind acceptat de meșter ca o superstiție, care să facă din actul creator al omului repetarea unui „act primordial“, divin. „Cheia“ vorbelor lui pe care ceilalți zidari nu o înțelegeau cînd le spunea că mai are de săvîrșit o faptă, este ideea că el însuși trebuie să se jertfească pentru a-și desăvîrși creația, asigurînd durabilitatea zidurilor ridicate pe trupul soției lui. [...]

Drama omului coboară din legendă în istorie, devenind fapt real în *Cruciada copiilor*, ca acțiune fixată într-o cetate de hotar la Dunărea de jos, în anul 1212. Indicația timpului corespunde unei realități istorice, căci în acel an sînt menționate de cronicile contemporane două cruciade ale copiilor, una în Franța de Nord și alta în Germania¹⁹. Atmosfera mitică învăluie însă realitatea, cele două cruciade fiind, chiar ca fapt istoric, ilustrarea unui anumit fenomen spiritual colectiv, specific mentalității medievale, dominată de credințe religioase și închipuirea fantastică a forțelor cu care omul ajunge în conflict împins de pornirile sale cele mai lăuntrice, după legile firești ale vieții. În piesă se anticipează teoria filozofului despre „spiritualitățile bipolare“ : Doctrina creștină, îndrumată prin firea ei cu totul spre „cealaltă lume“, la Roma se lovea de la întiul contact cu tempo-

¹⁹ M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 214—216.

ralitatea, de ideea și de spiritul de disciplină al vieții române, ca urmare a înclinației catolicismului spre al doilea centru de cristalizare a vieții : biserica înțelegea ca „stat al lui Dumnezeu pe pământ“, o organizație ce simte „istoria“ ca o dimensiune firească a sa, și înțelege salvarea sufletului ca un reflex al triumfului bisericii. În ortodoxie biserica are din capul locului un aspect cosmic, după o concepție de natură prin excelență organică, ea fiind privită nu ca o organizație în expansiune, ci ca un organism, ca o unitate a totului, în care e cuprins nu numai omul, ci și viața și creatura vegetală. Prin aderența la „fire“, ortodoxia a adoptat, chiar fără să-și dea seama, părerea că credința trebuie să crească în om ca o floare și să prindă prin puterea ei proprie, ca un descîntec. În opoziție cu tendința de expansiune a catolicismului, ortodoxia se mulțumește să creeze în jurul ei o atmosferă, care se comunică sugestiv, sub puterea magiei ei inerente, favorizînd o existență spiritual-organică, profundă în ea însăși și nu prin doctrina ei.²⁰ [...]

Cruciada copiilor, în teatrul lui Blaga, prezintă conflictul între concepția catolică și cea ortodoxă asupra mîntuirii, prin personaje stilizate în imaginile miturilor escatologice, „supraviețuiri“ ale pietății medievale. În pietatea religioasă medievală ideea călugărului Teodul putea să răspundă necesității omului de a înfăptui o lume desăvîrșită prin sacrificiul celor mai curați din credincioșii bisericii, copiii. Acesta este conflictul de sentimente în *Cruciada copiilor*. Ca fapt istoric, el ia forma conflictului dramatic prin gîndul călugărului Teodul, că „minunat și de-a pururea pomenit va rămînea acest leat în care copiii schimbă în fapte deznădejdea părinților“, a părinților ce vor trebui să se mîngîie că „tot ce se pierde aici, e cîștig în cer“, iar „între cer și pământ numai nebunul alege pe cel din urmă“.

Ideii lui Teodul despre „Ierusalimul pămîntesc“, teologia ortodoxă îi opune o idee mult mai „pămîntească“, legată de condiția firească a omului, asimilată în credința lui despre divinitate, prin ea exprimîndu-se tot dramatismul uman în căutarea adevărului divin, cum Doamna își arată compătimirea pentru copiii cruciați și mamele lor îndurerate. Din vorbirea Doamnei cu sta-

²⁰ L. Blaga, *Spațiul mioritic, Trilogia culturii*, p. 175—205.

rețul Ghenadie, cînd încă nu i se încercase puterea sentimentului de mamă decît indirect, se vede că ea nu era hotărîtă să se opună cruciadei copiilor doar din milă pentru ei, după cum nu se opusese prea tare nici celorlalte cruciade ce trecuseră prin cetatea ei. Alegerea hotărîrii face din Doamna cetății un personaj tragic, urmărit de un neștiut blestem. Cuvintele starețului, că „poate vor ajuta întîmplările“, anunță astfel că drama Doamnei va fi urmarea acestei *neputințe* de a lua o hotărîre, ce va veni în conflict cu *voința* de a o lua, pentru oprirea inevitabilei prăbușiri. Zorindu-i pe copiii veniți în cetate să plece în toiul nopții, nevăzuți de nimeni, ea îngăduie călugărului Teodul să-i ducă și pe copiii cetății, ca să-l scape pe al ei, după ce a aflat că și el este supus jurămîntului, ca și ceilalți.

În fața inevitabilei catastrofe, într-o „situație-limită“, sentimentul de „despicare“ a ființei umane se exprimă în rugăciunea către Maica Domnului. Rugăciunea Doamnei nu numai că este nodul dramatic al întregii acțiuni, dar el dă și cheia pentru înțelegerea adevăratului gînd al scriitorului în construirea conflictului între dorința copilului de a merge la Ierusalim și dragostea mamei care vrea să-l oprească. Într-o cugetare din *Pietre pentru templul meu*, poetul spunea : „Cînd vezi sufletul curat și nevinovat al unui copil, îți vine parcă să zici că orice mamă e o «născătoare de Dumnezeu».“ Se poate adăuga, cu drama din *Cruciada copiilor* : Cînd vezi durerea unei mame pentru pierderea unui copil nevinovat, înțelegi de ce iubirea de mamă e un sentiment divin și orice mamă e o „născătoare de Dumnezeu“.

Deznodămîntul tragic de aici pornește : pentru că nu alții, ci copilul singur dorește să plece în cruciadă, în fața morții iminente a acestuia, Doamna intră în conflict cu cetatea, a cărei rînduială ea însăși, și nu un altul, trebuia să o respecte, chemîndu-l pe Teodul, pe ascuns, să-l dezlege pe copil de jurămînt. Dar, tocmai acționînd în acest fel, deznodămîntul nu poate fi oprit. Cu consimțămîntul ei pentru alungarea călugărului din cetate, acesta este omorît de celelalte mame. Prin moartea lui Teodul ucis de mamele lipsite de copiii lor, Doamna poate fi iertată de acestea, dar nu de vină. Prăbușirea este tragică, moartea călugărului lăsînd-o singură în fața propriului ei destin, vina ei inevitabilă, ca mamă neputînd

trece asupra copilului ei, încă nevîrstnic, ceea ce numai ei îi fu dat să simtă.

Omenește este ca mama să-și apere copilul, opunîndu-se oricărei alte rînduiri, cînd în fața destinului apare ea singură, ca mamă. Singură fiind, ea e drept să nu mai recunoască nici legea divină, cînd nici ea nu-i poate salva copilul. Aceasta e semnificația de totdeauna, a tragediei omului în conflict cu el însuși prin conflictul cu puterile ce-l copleșesc. Conflictul se consumă într-o alegere fără ieșire, dar care înalță omul în suferința lui, dînd învățăturii biblice sensul pe care, cum femeia îl va dovedi ca mamă în *Cruciada copiilor*, scriitorul îl enunțase în una din primele lui cugetări, din *Pietre pentru templul meu*: „Cuvintele biblice, că Dumnezeu a făcut pe om după chipul și asemănarea sa, nu înseamnă că Dumnezeu e un om în cer, ci înseamnă că omul e un Dumnezeu pe pămînt.“

Privind drama eroului ca o continuare a unor personaje-mituri din celelalte piese, este foarte adevărată constatarea că, dacă *Zamolxe* este un mit adevărat, cu reflexe în istoria străveche a poporului nostru, iar *Meșterul Manole* o legendă în care mitul și istoria s-au contopit în balada populară, *Avram Iancu* este, ca acțiune dramatică, o istorie adevărată, căci nici o legendă nu ni-l înfățișează pe tribunul revoluției ca o pasăre ce se face om. I. Breazu amintește de motivul pasării fără odihnă ce se face om, din cîteva versuri din cîntec ce baladă²¹, dar rămîne discutabil dacă poetul a folosit motivul după un model folcloric sau l-a creat el, ca un „simile“ folcloric, într-o transfigurare mistică a dramei eroului istoric. Versurile despre „pasărea fără somn“, folosite ca metaforă pentru ideea apariției fantastice a eroului istoric, indiferent ce formă au în tradiția orală, figurează în culegerea poetului²² cu mențiunea împrumutării lor întocmai dintr-o culegere mai veche a lui I. Pillat, în care el poartă titlul de *Pasărea măiastră*²³.

Așadar poetul a creat versurile, în sensul a ceea ce el credea că exprimă folclorul. El a dezvoltat imaginea

²¹ I. Breazu, *Mit și istorie, Gînd românesc*, 1935 nr. 5—6.

²² L. Blaga, *Antologie de poezie populară*, E.P.L., 1966, p. 5.

²³ I. Pillat, *Cîntece din popor*, 1928, p. 10.

poetică după modelul folcloric, în baza credinței, vădită în poveștile populare, că un adevărat erou, care nu moare niciodată, se schimbă în animal sau plantă când este ucis de dușman, pînă cînd i se împlinește menirea de erou. Motivul este înrudit cu acela al vieții care printr-o moarte violentă se continuă într-o altă formă, într-o plantă sau într-un animal, asigurînd durabilitatea unei construcții umane, ca în basmele despre pasărea măiastră sau pasărea norocului, care învie stîncile de piatră și înfrumusețează clădirile mărețe : turnuri, mănăstiri, biserici.

În *Avram Iancu*, pasărea „care cată să se facă om“ va menține semnificația unui mit, ca și „pasărea măiastră“ a lui Brîncuși. Ea simbolizează aspirațiile omului spre un ideal visat în gîndurile lui, dar nerealizat în faptă, de vreme ce împărăția ei rămîne în lumea mitului. Este ideea și din poezia lui Blaga, *Pasărea sfîntă* din *Lauda Somnului*, dedicată sculptorului Brîncuși, în care simbolul folcloric are înțelesul unui mister cosmic.

În piesa lui Blaga eroul intră în legendă pentru ca, după înfrîngerea lui tragică în istorie, să se vadă el însuși în legenda moșilor, prezicîndu-le un viitor așa cum ei îl doreau, închipuit în formele imaginației mitice. Așa s-a născut din istorie mitul, făcînd din personajul istoric Avram Iancu un erou mitic. [...]

Dintre toate piesele de teatru, Blaga părea că ține mai mult la cea mai puțin spectaculoasă, ultima din cele publicate de el : *Arca lui Noe*, concepută ca un fundal pe care se profilează umbrele unei lumi reale, recunoscută, în treptata ei coborîre din mit în istorie : *Arca lui Noe*, *Zamolxe*, *Meșterul Manole*, *Cruciada copiilor*, *Tulburarea apelor*, *Avram Iancu*.

Scriitorul este preocupat nu numai de un mit oarecare, ci și de felul cum se nașteau miturile, în gîndirea omului arhaic, într-un sat românesc mai vechi decît istoria, așa cum se configura el în credințele și poveștile lumii „de demult“ ; sau, mai bine zis, în „eresurile“ în care „ispita schismatică“, strîns încătușată în chingile unor dogme bisericești, în decursul timpului, s-a convertit în imagine poetică, printr-o mentalitate creatoare de

mituri poetice și legende, cum va recunoaște-o scriitorul în studiile sale de filozofia culturii ²⁴.

Modelul folcloric al piesei a fost o legendă din *Povestea lumii de demult*, a lui T. Pamfile, comentată de el ca un exemplu de felul cum, în concurență de planuri a plăsmuirilor de cultură, după mijloacele expresiei, mitul reprezintă o încercare a spiritului uman de a-și revela misterele existenței servindu-se de un material imitativ prin excelență plastic și însuflețit, suficient sieși ²⁵. Legenda nu aparține unui anumit „specific românesc”, cum susține filozoful în comentarul lui, ci are o arie mai largă, mai cunoscută fiind în zona balcanică.

În cea mai perfectă logică a simbolurilor, indiferent de forma miturilor acvatice și de locul prezenței lor în tradiția universală, esențialul este în ele credința în „perfectiunea începuturilor, a „creației” rezervată zeilor în concepția religioasă. Deci mitul folosit de Blaga, după culegerea lui T. Pamfile ca izvor al piesei lui, în această logică a simbolului se înscrie. Din punct de vedere religios, el conține o „ispită schismatică” în ideea complinirii puterii lui Dumnezeu, în actul „regenerării” omului, cu puterea Diavolului. Erezia este, în folclorul românesc, de origine bogomilică, așa cum și poetul recunoaște, adică o moștenire din mitologia iraniană prin asimilare creștină, deși în versiunile iraniene ale mitului popoului nu se recunoaște un prototip al legendei românești. ²⁶ [...]

În piesa lui Blaga, atmosfera acțiunii este biblică și sfârșitul acțiunii concordă cu mitul biblic, pentru că el de la această idee a plecat, a localizării unui eveniment mitic în mediul unui sat românesc. Drama etică, prin esență umană, constă în menținerea Răului în lume în forme ce amenință puterea lui Dumnezeu, pentru oameni discutabilă ori de câte ori ei încearcă să explice menținerea răului într-o lume creată de Dumnezeu.

Ca dramă umană, acțiunea din piesa lui Blaga nu se consumă numai în dreapta credință a lui Noe, pusă la încercare. În ce îl privește pe autor, singur ne dă lă-

²⁴ L. Blaga, *Spațiul mioritic, Trilogia culturii*, p. 248.

²⁵ L. Blaga, *Gîndire magică și religie, Trilogia valorilor*, p. 269—270.

²⁶ Cf. Fr. Lenormant, *Les Origines de l'histoire*, p. 430—433.

muririle asupra atmosferei și deznodămîntului, în care sensurile mai adînci ale dramei se integrează sub forma eresului popular: „Un aer mistic trebuia să plutească peste toate. Iar pentru ca ansamblul să dobîndească o notă de verosimilitate, fabulația trebuia să se pătrundă de un fin umor, care să întrețină în spectatorul, care ar urmări acțiunea, un anume scepticism cît privește intervenția repetată a miraculosului, intervenție ce totuși se produce, spre consternarea minții sănătoase, la fiecare pas. Piesa era concepută pe joc de nuanțe, ea cerea, de la un capăt la altul, mijloace simple, primare, dar în același timp un suprem rafinament, atît ca închipuire cît și ca expresie. Fantasticul urma să dobîndească virtuți cu totul firești, iar evenimentul brut, cotidian, trebuia să primească o imponderabilă aură magică. Așa-mi simteam piesa, și ea creștea vertiginos, ca dintr-o sămîntă inițială, în care, pînă mai ieri, alaltăieri palpita doar latențe.”²⁷

Aceasta este semnificația umană a căutării divinului, în spiritul mitului biblic, prin proiectarea satului românesc într-un ritm mitic, în *Arca lui Noe*. Drama oamenilor, prinși între hotarele a două lumi, este descifrată din mitul biblic, ca gînd poetic, într-o acțiune care reconstituie epic o imagine poetică prezentă în lirica lui Blaga încă în anii „marii treceri”, cînd interpreta într-un spiritualism liber miturile biblice.

Este aceasta lecția pe care, în piesă, din drama părinților, vor înțelege-o copiii, într-o viziune proprie eresului popular, cu umor comunicată, ca pentru confruntarea miracolului divin cu realitatea umană:

„Uneori cînd plouă — și se face pe uliți cîte-o băltoacă — și pe urmă se deschide iar cerul senin — îmi place atunci să mă aplec peste băltoacă. În fund se vede cerul și e așa de grozav de adînc! Adînc, adînc — că mi se strînge inima! Acu — dac-aș cădea!” La minunea ce se întîmplă prin cîntecul de toacă, mama își îndeamnă copilul:

Cîntă Ioane, cîntă! Laudă pentru
Domnul, pentru Cel din prăpastia
de sus!

²⁷ L. Blaga inedit, *Arca lui Noe*, fragment de jurnal, *Gazeta literară*, 6 iulie 1967.

Copilul își continuă însă gîndul :

din prăpastia de sus, în care nu cădem

c-o vedem numai așa — în băltoacă !

Mamă, ieșind de-aici, unde ne mutăm ?

În această întrebare umorul poetului nu vrea să trădeze o renunțare la „prăpastia de sus“ în schimbul „băltoacei de jos“, cum expresia ar părea să sugereze interpretarea ca atare, ci doar exprimă într-o formă voit simplă, naivă, pusă în mintea unui copil, un gînd al poetului, adînc hrănit din eresul folcloric în poezia lui : raiul „răsturnat“, care face ca flăcările iadului să-l lumineze. Este metafora confruntării permanente a omului cu idealurile sale, o dramă umană încifrată într-un mit biblic, creat el însuși în literatura folclorică din necesitatea omului de a-și dirija ispita schismatică spre creații poetice, pentru a exprima astfel ceea ce dogma bisericească nu-i îngăduie : măsurarea puterii lui cu a lui Dumnezeu [...]

„Arca lui Noe“ este o astfel de metaforă în care, în atmosfera mitului biblic, dar cu sensul eresului folcloric, apare abia schițată ideea *omului*, a omului care, dincolo de minunea ce se împlinește prin forța supranaturală, obiect de credință pentru fideli divinității, va înțelege că zeul nu este altul decît omul, înfrînt ca om cînd va face din propria imagine o statuie a zeului. Ideea fusese dezvoltată de poet încă din prima sa dramă, *Zamolxe*, prin adîncirea tragismului acțiunii într-un „mister păgîn“, în care religia este explicată nu ca o revelație divină, ci ca un fapt istoric, ca pentru a demonstra că omul atins de „fiorul revelației“ împlinește un ideal uman cînd semenii recunosc în revelația lui acest ideal.

Piesa lui Blaga Anton Pann, scrisă în 1945, este construită pentru o asemănătoare explorare poetică a simbolicului personaj istoric, în sensul gravității. Cu deosebirea că Anton Pann rămîne *poetul*, ale cărui proverbe sînt explicate de autor în studiile de filozofia culturii ca produsul unei înțelepciuni alimentate de simțul pitorescului, caracteristic poporului român în toate producțiile lui. Gîndul scriitorului a fost de a arăta în ce fel rapsodul popular a trăit proverbul, construcției dramatice putîndu-i-se aplica un aforism al filozofului, din *Discobolul* : „În proverb se rostește înțelepciunea omului care pătî-

mește într-un chip sau altul în freamătul lumii. Proverbul este înțelepciunea omului pățit, iar nu simplu a omului cu experiență, care privește lumea ca spectator“. Pătimind astfel, ca poet, în freamătul lumii, Anton Pann, în orizonturile „metafizice“ pe care, după părerea filozofului, proverbul le deschide în creația folclorică, apare ca un „alter ego“ al lui Blaga, al poetului „tristeților metafizice“, „bolnav de prea mult suflet“, cum spunea el despre sine însuși. Așa cum Andrei Mureșan, ca poet al revoluției, a fost un „alter ego“ al lui Eminescu, în imaginea Poetului-profet, Anton Pann a fost pentru Blaga poetul-înțelept, un visător și sentimental, ros de îndoială în marile probleme ale vieții.

În această postură ni-l înfățișează Blaga pe Anton Pann, în piesa sa „într-o urbe, la întretăierea a două împărății, prin anii 1830“. În cârciuma veche din Șcheii Brașovului, numită „La povestea vorbeii“, cu iz de drojdie în aer și fum străpuns de raze, Anton Pann face un efort de a ieși din gândurile sale și, cu un gest care taie fumul, să ia contact cu lumea din afară într-o meditație filozofică, adresată hazliilor ascultători, lăutari și bețivani.

Biografia rapsodului este în piesă un pretext pentru o intrigă dramatică într-o altă atmosferă decât cea balcanică, de aceea și strămutată în „cetatea dintre două împărății“, Brașovul, unde poetul însuși și-a făcut ucenicia filozofică în contactul cu lumea ²⁸ [...].

Simbolul folcloric întregeste imaginea poetului în sensul misiunii lui sociale. Marea „erezie“ ce-l va face vinovat în fața instituțiilor vremii este că „s-a prefăcut în privighetoare“, adică s-a identificat cu destinul poetului și al cîntărețului, al rapsodului popular. Cîntecul „privighetoarei“ exprimă așadar metaforic neliniștea poetului ce umblă cu gîndul prin codri, pe drumurile haiducului făcător de dreptate. [...] Visul poetului este de a-l vedea aievea pe haiduc, ceea ce e firesc, în vreme ce haiducul întruhidează gîndurile cîntecelor sale. Haiducul i se arată aievea, dar poetului i se pare că e un vis, un vis pe pragul de a muri, cel mai frumos vis, căci oricît l-ar suspecta oamenii stăpînirii pentru legătura lui cu haiducul, el știe că prin aceasta este el adevărat poet:

²⁸ L. Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, p. 81—82.

Cînd umbli prin soare, se ivește și umbra
Și-atunci n-ai ce-i face !

Substituirea cu haiducul, într-un bal mascat, este ultimul joc al poetului, el apărînd în hainele haiducului, înainte de a-și sfîrși zilele ; joc în care reapare și femeia mult așteptată, înțelegătoare de-abia acum a arderii lui lăuntrice. În această întîlnire va simți el pe deplin bucuria vieții, în ultima ei clipă, ținînd ochii deschiși în sus, cum spune haiducul, știind că pe drumul morții va trece prin cetate după drumul robilor... [...]

Dacă poezia lui Blaga comunică fiorul liric al mutației ontologice a omului într-o tensiune interioară, trădînd relațiuni cu cosmicul, teatrul lui înfățișează destinul creator al omului în condițiile istorice ale vieții sale, ca un conflict cu rînduielile și idealurile sociale. Ceea ce în poezie este „tristețea metafizică“, provocată de refuzul revelării misterului, în teatrul său este „căderea tragică“ a eroilor, provocată de nepotrivirea gîndului cu fapta, în diferitele ipostaze ale creatorului : *profet* al unei noi religiozități, ucis de propria lui statuie în *Zamolxe* ; *creator anonim* cu patima pentru frumos, întristînd legendele, în *Meșterul Manole* ; *eretic* obsedat de ideea înălțării omului, în *Tulburarea apelor* ; *erou creator* de istorie, prefăcut în pasărea fără somn, în *Avram Iancu* ; poet iluminat de idealurile sociale, contopit cu umbra haiducului, în *Anton Pann*.

Tragicul nu exclude eroicul, ci numai îl monumentalizează în sentimentul sublimului, încercat de erou față în față cu propria lui libertate, prin care el acționează pentru propria lui distrugere, într-o cădere de o adîncă semnificație umană. Tragicul esențializează drama umană, dînd timpului social sensul eternității cosmice, într-o versiune care absolutizează relativul vieții, ca și cum totul se împlinește în ea după legi implacabile, cu putere de destin, de unde și confruntarea istoriei cu mitul, în tragedia antică, sau mitizarea istoriei, în tragedia modernă, după ce în plină Renaștere teatrul lui Shakespeare a deschis drumul coborîrii zeilor în propria conștiință a oamenilor, printr-o fericită îmbinare a poeziei cu realitatea, a sublimului cu grotescul, în genul nou al dramei moderne. După Shakespeare, scriitorii dramatici au fost împărțiți de criticii literari în două categorii : unii

care, considerînd mitul o formă de poezie străveche, privesc drama omului de la mit spre istorie, de la poezie spre viață; și alții care, dezgolind poezia de orice mituri, privesc drama omului de la istorie spre mit, de la realitate spre poezie.

Deznodămîntul pieselor în spiritul teatrului nou este vizionar și deschide perspectiva unei vieți noi pentru că mitul este o prelungire a vieții omului pe dimensiunea eternității, simțită ca o realitate de cel ce se proiectează pe el însuși în centrul lumii, făcînd din întreaga lume un cadru al dramei lui însuși. De aici provine și valoarea poetică a teatrului lui L. Blaga, ca teatru de idei: în stilul teatrului nou, interesul trecînd de la concret la abstract, de la detaliu la esențial, de la imediat la transcendent, de la dat la problemă, proiectarea dramelor umane într-un orizont cosmic, cu prelungire în mit, face ca personajele să se mențină într-o atmosferă de poezie pe care mitul, ca metaforă, o întreține în comunicările omului cu tainele Totului. Ca în arta expresionistă, care obține creșterea conștiinței și ridicarea ființei umane în planul existențialului prin intensificarea mijloacelor formale, în teatrul de inspirație folclorică al lui Blaga expresia devine ea însăși un element al conținutului, valoarea ideii constînd în însăși exprimarea ei. Cîteva corespondențe cu poezia pot fi amintite, spre exemplificare.

Zamolxe este, în cele mai multe părți, o poezie în vers liber, cu meditații specifice concepției naturiste din primul volum, *Poemele luminii*, care în prima ediție și cuprindea o poezie cu titlul *Zamolxe*. Meditația lui Zamolxe-profetul s-ar putea include în volumul *Pașii profetului* ca expresie a ceea ce a fost numit „sentimentul panic” în poezia lui Blaga.²⁹ Parabola lui Zamolxe-profetul despre „neînțelesul orb ce-și pipăie cărarea printre spini”, ca o metaforă a contopirii între regnul vegetal și cel animal, simțită în subconștientul omului ca o contopire cu cosmosul însuflețit și comunicată în planul conștiinței prin ideea Marelui Orb, în reprezentările mitologice, este personificată în zeul Pan. Este ideea din poezia *Pan*. În ritualul ce se va pregăti lui Zamolxe-zeul, tulburătoarea Zemora, care iubește iarba și soarele, este

²⁹ G. Călinescu, *L. Blaga*, în *Gîndirea*, 1928, an VIII, nr. 2.

o prefigurare, în spiritul misterelor dionisiace închinate naturii, a frumuseții feminine sălbatice, simbol al iubirii firești într-un cadru cîmpenesc ades întilnit în erotica lui Blaga, ca în poezia *În lan* (din *Pașii profetului*) sau din ciclul dominat de erotică, *Vară de noiembrie*, în *Cîntecul focului* :

În fabula verde și caldă — a naturii
tu crengi ai, iubito, nu brațe,
și muguri îmbii, cu mlădițele prinzi.
Descinzi dintr-un basm vegetal, al răsurii ?
Ia seama să nu te aprinzi
cum se-ntîmplă adesea cu lemnul pădurii.
În chipuri atîtea, flacăra-ntîmpină pasul
oricărei făpturi pămîntene,
și drumul i-așine și ceasul.

Ciobanul, care caută în nisipuri singele curs din trupul lui Zamolxe, cînd soarbe o picătură se dezmeticește, făcîndu-se iarăși om, are, ca în poezia *Veniți după mine tovarăși !*, revelația omului în centrul lumii :

Cînd văd că nimenea nu vede — nu-s de vină,
Oamenii m-ascultă cu credință fiindcă eu sînt — altul.
Deasupra mea plutește luna.
O ating cu degetele dacă vreau.
Sub unghii am lumină din lumina ei.
Eu văd prin ea și știu că-n dosul lunii e Zamolxe.
Eu sînt mîna lui.
Un semn,
Și după mine vine tot norodul.

În *Meșterul Manole* poezia este în proză, unele fragmente putînd fi transpuse în versuri libere, ca meditația meșterului în fața nesfîrșitelor încercări de ridicare a zidului mînăstirii. Necesitatea jertfei este comunicată în stilul poeziei populare, cu sensuri ascunse în urzeli mitice : învingerea blestemului cu un joc de viață și de moarte este încifrată într-o metaforă : Mira vrea să tragă mai întîi clopotul cel mic al bisericii, dar cum meșterul îl va trage pe cel mare, pe cel mic nimenea nu-l va auzi, glasul fiind atît de curat că numai în cer se va auzi. Ritmul zidirii este sugerat de replicile meșterilor, ce pot fi transpuse în versuri ritmate, într-un imn al muncii pentru triumful omului :

Zvirliți tencuială pe coapse și os.
 Să-nchidem viața în zidul de jos.
 Ucideți nădejde de casă și vatră.
 Clădiți-mi lăcaș din lumină și piatră.
 Isteți fiți ca șerpui și blinzi ca porumbul,
 urmați-mi măsura. Dați sfoara și plumbul.
 Obliți cărămida cu ochiul de apă.
 Vai, cine ne-ndeamnă? Oh, nimeni nu scapă.
 Din gura de iad și-nvinsul mister —
 noapte și zi creștem spre cer.
 Sus scînduri și birne, zi lungă și noapte.
 Otravă și slavă culegem din fapte.

[...] În *Tulburarea apelor* patima popii se involburează prin ispita „șarpelui lutheran“ într-un joc a cărui viață, ca un strigăt fără răspuns al singelui, motivează șovăiele din ciclul *În marea trecere*, simțit fiind ca un fior al cărnii, o pornire diavolească, în *Fiica pământului joacă*. [...]

Teatrul lui Blaga, ca teatru de idei, dezvoltă, în conflicte tragice cu personaje interiorizate, ideea fundamentală a poeziei lui : semnificația ontologică a omului în relațiile cu el însuși, cu societatea, cu lumea, cu divinitatea, într-o dramă explicată de filozof ca un mod unic de existență : întru mister și revelare. Drama omului constă în aceea că el creează spre a revela un mister, dar e limitat prin *frînele transcendente*, rămînîndu-i doar să întrezărească un tărîm de *dincolo*, la care el nu poate renunța, deoarece creația este sensul unei *mutațiuni ontologice* în existența umană. *Biografia* lui Blaga, definind profilul spiritual al creatorului, această dramă o exprimă :

Unde și cînd m-am ivit în lumină, nu știu,
 din umbră mă ispitesc singur să cred
 că lumea e o cîntare.
 Străin zîmbind, vrăjit suind
 în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare.
 Cîteodată spun vorbe care nu mă cuprind,
 cîteodată spun lucruri care nu-mi răspund.
 De vînturi și isprăvi visate îmi sunt ochii plini,
 de umblat umblu ca fiecare :

cînd vinovat pe coperișele iadului,
cînd fără păcat pe muntele cu crini.

.
Cu cuvinte stinse în gură
am cîntat și mai cînt marea trecere,
somnul lumii, îngerii de ceară.
De pe-un umăr pe altul
lăcînd îmi trec steaua ca o povară.

După ce multă vreme piesele lui Blaga au fost puțin jucate, sau rău jucate, trezind legitima nemulțumire a comentatorilor ³⁰, după ce s-a consemnat insuccesul teatral în argumentarea unei incontestabile autorități, cum a fost G. Călinescu : „Prea multă poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă, constînd în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui L. Blaga de a fi reprezentabil“ ³¹ — în sfîrșit a apărut sensul recunoașterii valorii lui ca teatru de idei, și recunoașterea valorii lui teatrale, în argumentarea lui Al. Paleologu ³², prin respingerea prejudecății că nu poate fi scenic un text de mare poezie dramatică. [...]

De fapt, în filozofia lui Blaga, dacă ne gîndim la semnificația tragică a teatrului său explicat în contextul operei poetice, putem constata că „păgînismul“ lui, monumentalizat în mitul său dramatic, nu este decît o convertire „poetică“ a eresurilor, păstrate în tradiția folclorică prin „cristalizarea păgînismului“ ; deci el nu a procedat în spiritul doctrinei creștine, care sacralizează credințele prin transformarea lor în „taine“, ci în spiritul creației folclorice, prefăcînd tainele sacramentale în mituri, prin ceea ce el însuși a numit „păgînizarea creștinismului.“ ³³ Cu alte cuvinte, valorificînd eresurile populare, poetul a făcut drumul invers sacralizării, „păgînismul“ lui nefiînd decît o poetizare a vechilor mi-

³⁰ O. Șuluțiu, *Schiță de studiu asupra teatrului lui L. Blaga*, *Revista Fundațiilor*, 1942, nr. 11, p. 432.

³¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 797.

³² Al. Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga, Studii și cercetări de istoria artei*, Seria teatru, tom. 15, nr. 1, 1966.

³³ L. Blaga, *Temele sacrale și spiritul etnic. Gîndirea*, 1935, nr. 1, cu titlul *Despre asimilare*, în *Spațiul mioritic*.

turi, în spectacole a căror „teatralitate” nu scoate drama umană din timpul istoric, ci îi dă numai dimensiunea sublimului tragic, copleșitor prin căderea eroului, înălțător însă pentru om, al cărui orizont specific este „existența întru mister și pentru revelare”. Certitudinea absolută e lipsită de tragic și dacă Blaga prin „demonicul” său este o ființă „între cer și pământ”, ceea ce el numește în cunoașterea absolutului „cenzura transcendentă a categoriilor stilistice” este marca „pămîntescului”, tot mai evidentă în evoluția poeziei lui, căreia teatrul îi constituie dimensiunea dramatică.

A fost o vreme cînd, în *Poemele luminii*, poetul se închina stelelor cu gîndul că nici ele nu au în drumul lor o țintă, și de aceea cuceresc nemurirea (*Stelele*); și a fost, de asemeni, o vreme cînd, în *marea trecere*, cineva a înveninat fîntînile omului, poetul dorind să i se omoare inima (*Din cer a venit un cîntec de lebdă*). Cu vechiul lui gînd că veșnicia s-a născut la sat, unde „inima zvîcnește mai tare ca și cum nu ar bate în piept, ci adînc în pămînt undeva” (*Sufletul satului*), va relua el simbolurile cu semnificații cosmice, proprii viziunii folclorice, în ultimele versuri din ciclul *Stihuitorul*, pentru a exprima prin ele încrederea faustiană în clipa ce niciodată nu se oprește, în viitorul țării sale, în poezia *Fîntînile*:

Să se curme-n piept cuvîntul
cînd s-arată că pămîntul
stele și-năuntru are —
nu numai deasupra-n zare.

Prin acest simbol poezia lui L. Blaga se întilnește cu teatrul lui, în viziunea tragică a conflictului dramatic, întrucît, în deznodămîntul pieselor lui reprezentative, căderea personajelor asigură creația omului într-un orizont saturat de mistere. În umbra „ctitorului de fîntini”, care în apele din adînc caută lumina stelelor cerului, stăruie, revărsată din îndepărtata zăriște a mitului românesc, umbra meșterului celui mare, istovit de patima pentru frumos.

Dacă este adevărat că „între cer și pământ” Prometeii lui Blaga sint toți niște înlănțuiți de o femeie, ori de pămînt, bine s-a spus că drama lor nu e o dramă în

idee, în cunoaștere, ci în chipul lăuntric al facerii, al creației³⁴. Aceasta înseamnă că dacă este să căutăm substanța comună a poeziei și filozofiei, o găsim în teatrul lui. „Clasicismul“ lui Blaga, ca autor al celor dintii adevărate tragedii în literatura română, aici trebuie căutat, la întâlnirea creației folclorice, ca izvor al mitului său dramatic, cu expresionismul modern, ca modalitate poetică a dramei umane, căci, cum spune G. Călinescu într-un studiu despre clasicism: „Există un clasicism folcloric [...] clasicismul adevărat se recunoaște prin tendința de abolire a geniului, de reducere a biograficului, a jurnalului interior. Clasicul produce o operă fără geniu, o operă aparent anonimă și uneori cu adevărat anonimă, care trăiește de la sine, ca un obiect natural... Cine a vorbit o dată de geniul lui Homer? Homer e aproape un mit... Chiar la Dante se observă acest proces interesant că biografia scriitorului e suptă toată de alegorie, prefăcută în ficțiune. Dante a fost distrus ca om de *Divina Comedie* și a face biografia lui separată de operă e o imposibilitate. Dreptate aveau femeile din Verona, care, văzându-i barba creată și fața negricioasă, crezură că e din cauza căldurii și a fumului din Infern — cum spune Boccaccio în *Vita di Dante*. Interpretarea pe care o dă L. Blaga mitului Meșterului Manole e de esență clasică. Meșterul vrea să dărîme biserica, dar norodul îl dă la o parte. Mulțimea nu vrea să știe de creator, ea nu recunoaște decît opera.“³⁵

Teatrul lui L. Blaga este un teatru modern, numele lui putînd sta alături de al unor scriitori ca W. B. Yeats, Fr. Werfel, P. Claudel, J. M. Synge, E. O'Neill, Fr. Wedekind. Expresionismul său este însă de esență clasică prin izvorul lui folcloric, așa cum era și romantismul lui Eminescu, al cărui descendent direct este pe culmea clasicilor literaturii române. Umbra meșterului zidar din legendă, coborîtă în istorie, este umbra lui Blaga însuși, care în literatura română a fost înainte de toate *creatorul* cu patima *frumosului*, *poetul* ce a săpat în adîncul pămîntului pentru a găsi în apa izvorului lumina stelelor ce-

³⁴ D. Protopopescu, *Teatrul lui L. Blaga*, în *Gîndirea*, XXI, 1942, p. 9.

³⁵ G. Călinescu, *Sensul clasicismului*, în *Revista Fundațiilor*, 1946, nr. 2.

rului, cu semnele zodiilor în ele ; poetul care, cu rîvna lui pentru monumentalizarea culturii folclorice, minore, în valorile artistice ale unei culturi majore, s-a dorit anonim în creația sa, asemeni zidarilor din legenda folclorică. În această imagine îl va aminti posteritatea într-un epilog al dramei *Meșterului Manole* : „Cînd nu vom mai fi, apa și adîncul pădurilor vor mai vîi aici amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit, din veac în veac“.



[Lucian Blaga, *Teatru*, Ed. „Minerva“,
București, 1971, p. V—XLIV.]

TEORETICIAN AL ARTEI

ANTONIO BANFI

BLAGA ȘI ARTA CA «REVELAȚIE DESCHISĂ»

[...] Dacă dăm la o parte ușorul și deseori naivul vâlmitic care înfășoară gândirea lui Blaga, dacă renunțăm să dăm trup umbrelor sale metafizice, — ceea ce rămâne interesant și fecund din punct de vedere speculativ pentru noi sînt unele motive ale teoriei sale a culturii. Nu atît motivul central neoplatonico-romantic, al culturii ca revelație și al productivității inconștiente a geniului, cît motivele creativității constructive și ale discontinuității culturii. Cultura e lumea unei obiectivități *sui generis* în continuă producere. Această obiectivitate e determinată de principii constructive sau de categorii stilistice ale căror rădăcini sînt supuse conștiinței și se inspiră din viața cea mai profundă a inconștientului. Asemenea categorii determină structura obiectivă, stilul realității de cultură. Dacă stilul e unitar în componentele sale elementare, el se diferențiază, potrivit cu locul și cu epoca, prin aceea că în ele caracterul stilistic, forma categorială particulară prin care se exprimă inconștientul, formele „personanței” sale în lumea conștientă sînt diferite. Putem de aceea defini diferitele culturi în funcție de structura stilistică a obiectivității lor spirituale. Aici Blaga, acceptînd, împotriva principiului pozitivist și idealist, principiul neoromantic al diversității radicale a culturilor formulat în mod mai explicit de Spengler, oferă o schemă mai generală pentru o interpretare unitară și pentru o tipizare a lor. Nu e vorba de a le defini în funcție de un echilibru anume sau de o precădere a formelor spirituale, ci în funcție de natura „stilistică” menită să se impună întregii obiectivități spirituale. E o problemă de fenomenologie a culturii, la care trimit numeroase cercetări particulare în diferitele

domenii și care, dacă aici e rezolvată în termeni excesiv de simpli, nedeslușiți și totodată rigizi, merită să fie, așa cum vom vedea, reluată.

Pentru Blaga, o structură stilistică rezultă din diferite momente. Există înainte de toate un orizont stilistic, constituit din dimesiunile tipice ale unei culturi în care înconștientul își exprimă natura sa profundă. Aceasta e împletirea motivelor culturale în elementaritatea lor, despuiat de orice înțeles ideologic, ca niște coordonate fundamentale pure. Dar o asemenea structură simplă dobândește o deosebită tonalitate estimativă, se ordonează după ea într-un echilibru de sensuri și de valori care ating o mai mare sau mai mică organicitate. Se conturează astfel un al treilea moment: universul de cultură se determină în vederea unui proces propriu, a unei faceri proprii. Umanitatea reacționează în el, fie căutând stabilitatea unui echilibru constant, fie dezvoltându-i pozitiv motivele; fie, în sfârșit, opunându-li-se în mod violent, creînd o stare de criză în cadrul culturii înseși.

Am determinat astfel aspectele cele mai relevante ale conținutului cultural: complexul său calitativ, tonalitatea estimativă, sensul axiologic. Trebuie să indicăm un al patrulea moment, care reprezintă caracterul formal al stilului, un *nisus formativus*. Este tendința constructivă prin care cultura își creează singură propriul său univers după anumite axe caracteristice, corespunzătoare conținutului și complexității semnificațiilor sale. Forma și conținutul de cultură corespund unor momente distincte ale înconștientului sau ale revelației: conținutul e momentul de receptivitate, forma e momentul de construcție creatoare. Dar, în concretețea lor, ele se împletesc, reacționează unul asupra celeilalte, se întrepătrund și se determină. În felul acesta constituie ceea ce Blaga numește „matricea stilistică“, adică vîlstarul viu pe care germinează întreaga realitate a culturii, în diferitele sale forme, în diferitele sale direcții. Pentru o anumită cultură e ușor, prin urmare, să găsească o matrice comună artei, religiei, moravurilor, filozofiei, în sfârșit, un stil unitar care o deosebește de celelalte culturi și dă diferitelor forme spirituale un conținut, un sens, o valoare și, aproape că așa zice, un destin cu totul particular. [...]

Filozofia lui Blaga pare să aibă mai curînd limita analizei sale culturale în conceptul de inconștient, acest fond metafizic al revelației, despre care nu se poate spune nimic și se poate spune totul, care absoarbe toate distincțiile și pe toate le lasă să cadă, indiferent, în afara sa, ceea ce reprezintă pînă la urmă o pură și abstractă negativitate, ce se poate umple cu orice conținut. Aceasta face ca „matricele stilistice“ ale diferitelor culturi să fie adesea ceva cu totul nedeterminat, a cărui referire la diferitele sfere culturale are loc prin analogii vagi, fără un efort real de a le clarifica legea intimă, principiul de unitate și rațiunea diferitelor determinări. Numai conexiunea metodelor pe care filozofii obișnuiesc să le numească transcendentă și fenomenologică, eliberate de orice contaminare metafizică, poate da universalitate și concretețe analizei vieții de cultură. Așa, de exemplu, relieful importanței fundamentale pe care, în „matricea stilistică“, îl au spațialitatea și temporalitatea și examenul varietăților fenomenologice ale determinărilor lor, pot să se limpezească și să se precizeze doar într-o determinare generală a structurii experienței. Ceea ce nu înseamnă totuși că procedarea rapsodică și intuitivă a lui Blaga nu extrage din sondajele sale conștiința unor probleme importante.

Asta se întîmplă, și încă într-un mod special, în domeniul artei. Cel care s-ar opri la definiția primă a artei, ca revelație sau mai curînd ca una din formele de revelație ce caracterizează cultura, s-ar afla în fața unui concept generic ce îmbrățișează arta, ca și alte manifestări culturale și care pare să-și rezolve concretețea într-o semnificație univocă, într-un vag sens mistic. Dar revelația, pentru Blaga, nu are nimic de a face cu apariția sensibilă a ideii care, de la Platon pînă la Hegel, constituie doctrina tradițională a oricărei estetici metafizice. De fapt, în artă, ca și în orice altă sferă spirituală, nici ideea și nici altceva nu se revelează. Există mai curînd o revelare simplă, o dobîndire de formă. Toată experiența, sub acțiunea inconștientului, care e metafizica însăși a ființei, intrucît stă la temelia concreteței conștiinței, în funcție de „categoriile sale abisale“, se organizează, se construiește după forma unei realități noi, deschise, mobile, realitatea de cultură. Astfel, în conceptul de revelație, pentru Blaga, accentul se deplasează de

pe sensul metafizic al unei manifestări a Absolutului, spre sensul construirii unei noi experiențe, după o lege nouă de structură și de dezvoltare. Din planul platonico-idealist, estetica se repliază în planul obiectiv al unei *Kunstwissenschaft*. Artă ca revelație, a filozofului român, se apropie de artă ca ipostază a cunoașterii realului — în sens kantian — a lui Fiedler.

De aici derivă posibilitatea unei analize structurale a artei înseși, care, deși încă nedeterminată, dezvăluie planurile unei bogate problematice. Realitatea artistică, și pentru Fiedler, este o realitate constituită nu după formele intelectului, ci după acelea ale intuiției sustrate dominării teoriei pure, eliberată de particularitatea de valori pragmatico-sentimentale și cristalizată după propriile sale legi, de o evidență imediată. Dar în această structură cristalină se revelează diferite planuri de formație, diferite valori constitutive. Sînt, înainte de toate, valorile care derivă din natura dialectică a artei înseși și care determină problematica sa interioară. Artă, ca revelație în sensul arătat, este inconștientul care, ridicîndu-se la nivelul conștiinței, filtrează și-i pătrunde structurile, le dislocă și se propune ca propria sa realitate ideală; este informul care prinde formă, este iraționalul care-și dă o lege, este unitate și totodată multiplicitate, originalitate și legitate, libertate creatoare și canon obiectiv. Aceste valori „polare” constituie țesătura dialectică pe care viața de artă se extinde și se mișcă.

Cu toate acestea, însă, se împletesc valorile propriu-zis constructive sau stilistice, valori de spațialitate, de temporalitate, de repaos, de mișcare, de atitudine, care constituie dimensiunile obiectivității artistice. Aceasta, în raportul dintre ele, poate apărea fie cu un sens de ideală tipicitate, fie cu un sens de individualitate absolută, fie, în sfîrșit, cu un sens de schematism abstract, triplă ipoteză în care regăsim tradiționala distincție între artă clasică, romantică și simbolică. Valorile stilistice se contopesc cu valorile formale ale sensibilității. Acestea sînt armonia și dezarmonia, contrastul și nuanța, continuitatea și ritmul, lumina și umbra, accentul și pauza, precum și miile de raporturi în care sensibilitatea, obiectivizată în afara lanțului individual al senzualității, are un joc liber și senin. În sfîrșit, mai sînt valorile fluc-

tuante, care se referă la natura particulară a diferitelor arte, luate separat, sau a diferitelor genuri de artă. Ele nu au stabilitate, pentru că depind de configurarea particulară — potrivit cu organismul culturii în diferitele momente istorice — a cosmosului artistic. Această configurare se leagă, rînd pe rînd, cu formele de viață și-i împrumută formele și ritmul, alteleori se desprinde de ele și creează un univers autonom. Îl împarte pe acesta în planuri de artă distincte, pînă la jocul pur formal al unei sensibilități, sau le adună din nou în unitate, umplînd noile forme cu un profund și grav sens de omenie. Artă, în calitate de cultură, de revelație deschisă, ar zice Blaga, e vie, iar viața ei e o fluctuație continuă, bogată în forme și în reflexe care apar și dispar într-un freamăt vast și jucăuș.

Astfel, dincolo de scenariile greoaie și bituminoase ale unei metafizici neoromantice, gîndirea lui Blaga prezintă și desenează formele mobile ale vieții culturii și artei, liniile de tensiune ale structurilor lor. Această gîndire continuă, astfel, opera caracteristică a filozofiei contemporane, de a releva, eliberate de orice sens estimativ, liniile constructive ale realității culturale, într-o conștiință tot mai deschisă și mai universală. Libertatea și universalitatea, înlesnite de criza în care trăim, criză care a dizolvat de la bun început orice caracter organic fix și limitat, sînt condiția prin care viața înnoită își poate construi în sfîrșit o proprie cultură organică și concretă, fără implicația unor false valori tradiționale sau a unor abstracțiuni ideale, ci tranșantă și energică în rădăcinile umanității sale reale.

[*Filosofia dell' arte*, Editori Riuniti, Roma, 1962. Reprodus după *Filozofia artei*, *Secolul* 20, nr. 4, 1967, p. 131—134.]

DUMITRU GHIȘE

[FILOZOFUL CULTURII]

[...] Blaga, poetul, a intrat adînc și deplin în conștiința și structura spiritualității noastre. Blaga, filozoful, mai puțin. Una din explicații îmi pare a sta în faptul

că filozofia lui Blaga — în ciuda monumentalității și armonicității ei, clădită cu o autentică știință a arhitecturii conceptuale, concrescută dintr-o stranie energie immanentă în cadrul căreia *Trilogia culturii* ocupă locul cel mai demn de interes — ne apare, astăzi, nu numai învăluită în ceața inevitabilă a îndepărtării, dar și îndepărtată de noi prin distanța la care o așază coloratura ei metafizic-spiritualistă. Căci, format la școala idealist-iraționalistă a filozofiei germane de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, Blaga rămîne tributار, în liniile mari, configurative, ale sistemului său *Lebensphilosophie*-ei în general, morfologiei culturii reprezentată de un Riegl, Frobenius și Spengler, în special. Și aceasta, în ciuda nu numai a încercărilor gânditorului român de a depăși albia surselor, ci și a existenței unor reale diferențe față de patronimi, diferențe pe care Blaga însuși le sublinia nu o dată cu un nedisimulat orgoliu, considerînd că, prin ele, filozofiei sale i se deschid posibilități aproape feciorelnice.

Sub influența puternică a izvoarelor de la care a pornit, conceptul de cultură apare la Blaga iremediabil rupt și opus celui de civilizație, scăpat de sub posibilitatea vreunei explicații cauzale și a unor determinări obiective, plutind în strălucirea lui mitică într-o lume suficientă sieși și ale cărei articulații adînci nu pot fi descrise decît cu ajutorul unor categorii abisale. De aici, în ciuda grandorii ei lirice, avatarurile filozofiei culturii lui Blaga. Căci întreaga construcție teoretică, așezată de el cu un admirabil efort intelectual pe categoria de stil, ca pe un punct arhimedic de sprijin — stil văzut ca fenomen dominant și definitoriu al culturii umane, spațiu immanent oricărei manifestări creatoare omenești — nu reprezintă decît personanța pe un alt plan a ideii directoare proprii amintitei filozofii germane pentru care viața e sinonimă cu imprevizibilul, cu nedeterminatul, cu ceea ce, la urma urmei, nu poate fi tradus în termeni raționali.

Într-un asemenea cadru general de referințe, opus principiilor fecunde ale determinării și raționalizării științifice, explicația este înlocuită cu descripția, cunoașterii reale, autentice despre om, lume și viața sa substituindu-i-se o imagine speculativă nu numai cețoasă, ci și

obscură. Făcînd apel la noologia abisală, o disciplină nouă pe care Blaga voia să o întemeieze și cu ajutorul căreia credea că depășește metoda morfologică de pînă atunci în dezvelirea matricei stilistice proprii fiecărei culturi, filozoful român n-a reușit să surmonteze limitele părinților săi spirituali, și, propulsat de forța demiurgică a imaginației sale poetice, innădînd o terminologie mitică și metaforică, s-a scufundat adînc în zonele misterioase de dincolo de conul de lumină al conștiinței. Încercînd să ne aducă mesajul său din imperiul „supraluminii“, din lumea de seve ancestrale ale inconștientului, Blaga a construit doar făptura magică, tremurătoare și caducă a matricei stilistice.

Iată de ce, drumețînd cu Blaga prin labirintul construcțiilor sale speculative, prin grupările de factori ascunși din a căror acțiune se naște constelația diversă a stilurilor, cititorul va rămîne adesea nedumerit și chiar contrariat. George Călinescu, cu mult înainte, nu numai că își exprimase rezervele față de filozofia lui Blaga, dar îl și sancționase, sever, ca pe un „adevărat mistic“ ce admite ca mijloc de investigație delirul și care împinge dincolo de limite căutarea expresiei inedite. Blaga însuși — după cum o mărturisește în *Geneza metaforei și sensul culturii* — era conștient că încercarea sa de a plăsmui o viziune filozofică prin care să deslușească semnificația ultimă a stilului și culturii, a destinului creator al omului, n-a reușit să găsească un grai potrivit propriilor sale exigențe științifice. Pentru a-și comunica gîndurile, a fost nevoit să recurgă adeseori la „imagini ciudate“, mitice și nu filozofice, să treacă adică din limitele filozofiei propriu-zise în domeniile obscure ale mitosofiei. În fapt, credem noi, deficitul de conținut al viziunii filozofice s-a răzbunat inevitabil, lăsîndu-și amprenta asupra formei ei de expresie.

Prin aceste insuficiențe, izvorîte din latura ei speculativ-metafizică, *Trilogia culturii* ne apare, așa cum spuneam, nu numai îndepărtată în timp, ci și departe de configurația ideatică a cititorului contemporan, posesor al unei concepții științifice, marxist-leniniste despre cultură. Blaga, dealtfel, împins de premisele sale idealiste, n-a reușit să se ridice la înțelegerea caracterului dialectic și a istoricității fenomenului numit cultură, iar teoria marxistă a înțeles-o simplificator și ca atare de-

format, reducînd-o la ceea ce n-a fost și nici nu este, adică la un rigid determinism economic sau un simplu naturalism filozofic. Una din dovezile cele mai imediate că lucrurile stau cu totul altfel îmi pare a fi și calitatea, plină de noblețe, de generoasă și incomensurabilă virtualitate pe care o are filozofia marxistă de a discuta și a-și fixa o atitudine critică, dar nuanțată în raport cu diversele teorii nemarxiste, inclusiv cu aceea plasmuită de Lucian Blaga. Mai mult, de a prelua critic din aceste teorii — în ciuda învelișului lor repudiabil — tot ceea ce există în ele sîmbure valoros, germene, punct de plecare sau element constructiv. Negația dialectică, o spunea încă Hegel, nu înseamnă pur și simplu suprimare. Negația dialectică înmănușează cu necesitate, ca elemente constitutive ale ei, atât momentul suprimării, cît și pe acela al conservării. Filozofia hegeliană a fost ea însăși obiectul unei asemenea negații dialectice și clasicii marxismului ne-au oferit, raportîndu-se la Hegel, un model strălucit de gîndire critică constructivă.

Mutatis mutandis, lucrurile sînt valabile și pentru Blaga, filozoful culturii. Căci, în cadrul sistemului său de gîndire idealist, a „ceței nordice“ ce-i înconjoară gîndirea, palpită viu un miez bogat de observații și analize extrase dintr-un studiu extins pe imense suprafețe de cultură.

Pe ecranul larg al unei filozofii tremurătoare ca incertitudinea pe care o ascunde orice umbră, se aprind, fosforescente și ademenitoare, jocurile de lumini ale unei gîndiri suple, cu o caligrafie intelectuală de mare finețe și acuitate, ale cărui analize și observații particulare își dobîndesc autonomie și valoare aparte. Disociațiile și analizele critice pe care Blaga le face cu privire la freudism, dezvăluirea unilateralității și ineficienței morfologiei spengleriene a culturii, observațiile sale de adîncă semnificație care luminează deosebiriile dintre situația omului real și felul cum acesta e prezentat în cadrul spiritualității creștine, pătrunzătoarele sale cugetări despre temeierile stilistice ale ramificării spiritului creștin, critica nietzscheanismului ale cărui criterii le califică drept „grimasă isterică de decadent“, evidențierea insuficiențelor proprii existențialismului heideggerian — reprezintă tot atîtea elemente particulare care pot și trebuie să rețină atenția. Ele sînt însă mult mai numeroase și,

multe din ele, cu valoare constructivă. Desprinse critic din sistemul general de gândire, ele pot constitui „materie“ prețioasă pentru o altă construcție filozofică, ridicată într-un orizont ideologic deosebit.

Și ceea ce mi se pare important, mai întâi de toate, este faptul că Blaga a fost un mare umanist. Spre deosebire de Spengler, pentru Blaga cultura nu apare ca produsul parazit al unui „suflet“ separat de om și care îl subjugă. Dimpotrivă, ea este strâns legată de destinul său creator, este împlinirea lui, modul său frumos de a fi OM, de a-și învinge caducitatea, de a supraviețui clipei.

Setea umană a transcendenței, nevoia organică a depășirii și autodepășirii ființei umane l-au condus pe Blaga spre reflecții stăruitoare asupra raportului dintre relativ și absolut. Acest absolut, filozoful l-a numit întotdeauna cu A mare sau i-a dat un nume propriu : Marele Anonim. E adevărat ! Dar, așa cum s-a mai remarcat de altfel, spiritualismul său era în dezacord accentuat cu ideea „revelației divine“ și cu orice „supranaturalism teologic“. Blaga însuși nu admitea că ar fi un iraționalist. Inconștientul ca atare era conceput de el ca avînd un caracter cosmotoc și nu haotic. Îi plăcea să-și revendice, pentru propria-i filozofie, calificativul de „raționalism ecstatic“. Fără a-mi propune să deslușesc, cu acest prilej, mai adîncile deosebiri și nuanțe, fără a încerca deci să urmăresc întru cît acest raționalism sui-generis are acoperire, aș aminti doar că Blaga — și aceasta este extrem de semnificativ — spunea despre el însuși că nu este „nici catolic, nici ortodox, ci pur și simplu filozof“. Adică, și spre aceasta conduce cercetarea atentă a filozofiei sale, idealismul său nu se confundă nici cu mistică religioasă în general, nici cu cea ortodoxistă în particular. În consens cu această semnificație se explică și faptul că unii din contemporanii săi, reprezentanți ai politicii și ideologiei de dreapta, vedeau în gândirea și intelectualismul lui Blaga o amenințare a „cerului“, un autentic moment de contrazicere a lui Dumnezeu însuși, adică, o amenințare a propriei lor ideologii ortodoxiste. Astăzi, opoziția furioasă a unor asemenea critici nu poate decît să așeze într-o lumină favorabilă filozofia lui Blaga, filozofie mînată de o intenționalitate plină de noblețe și

demnitate umană, căutătoare și descoperitoare a „misterelor” lumii.

Astfel, un dialog fecund cu Blaga, filozoful culturii, mi se pare posibil. Și chiar necesar. Dialectica dezvoltării nu este posibilă în afara confruntării. *Trilogia culturii* a lui Lucian Blaga prilejuiește o asemenea confruntare, căci substanța ei intelectuală, independent de expresia în care s-a întrupat, suscită meditația, așază întrebări și solicită răspunsuri.

În deplină consonanță cu Blaga, admitem că nu există vid stilistic, că stilul reprezintă pecetea distinctivă a unei culturi. Evidența acestui adevăr face de prisos orice demonstrație. Dar trebuie să afirmăm că — în completarea acestei idei și spre deosebire de Blaga — în cadrul spiritualității umane, privită în permanențele și generalitatea ei maximă, există distincțiile particularității. Mai exact, că însuși acest general nu există decît în și prin particular. Cultura fiecărui popor, matricea sau profilul său spiritual reprezintă o realitate incontestabilă, rod al dezvoltării sale istorice și sociale deosebite de a altor popoare și, totodată, în context cu ele. Fizionomia spirituală, trăsăturile morale și culturale particulare ale unui popor nu fișnesc așadar gratuit dintr-un insondabil abis, nu sînt și nu pot fi expresia mitică a unei inefabile iraționalități, roadele unei constelații de factori ascunși care se întrupează într-o matrice stilistică transistorică. Numai dintr-o atare perspectivă e posibilă explicația științifică și analiza autentic filozofică a fenomenului culturii. Aceasta și este perspectiva deschisă de marxism cu privire la geneza, structura și finalitatea culturii. La această explicație, în curs de determinare progresivă, filozofia nu-și este suficientă sieși. Ea nu poate porni decît de pe terenul faptelor de cunoaștere al tuturor științelor despre om. Arheologia e tot atît de necesară aici cît și cibernetica sau psihologia. Închegarea și dezvoltarea treptată a unei asemenea teorii generale a culturii este, neîndoielnic, pe cît de complexă, pe atît de dificilă. Iată de ce Blaga, elaborîndu-și *Trilogia culturii*, și-a asumat o sarcină descurajantă prin proporțiile ei. Ne explicăm acum mai bine de ce tentativa sa, în ansamblu, nu era lipsită de riscuri. Cu atît mai valoroasă rămîne semnificația gestului său temerar ca și a reușitelor sale parțiale. E dealtfel cel dintîi mare explorator

din istoria gîndirii noastre care, încercînd să circumscrie o teorie încheată a fenomenului culturii, s-a ridicat la înălțimea unei construcții filozofice sistematice, monumentale.

Aspirația sa e cu atît mai valoroasă cu cît nesusul său fundamental s-a hrănit în permanență din dorința de a găsi o cheie de aur care să ne deschidă cît mai multe din porțile entității românești. Blaga a avut tot timpul convingerea, afirmată ferm, că cultura nu este un adaos suprapus existenței omului, nici arabesc nefolositor, o podoaabă care poate să fie sau nu. Pentru el cultura era legată de modul de a exista al omului. Ceea ce e profund adevărat. S-a îndepărtat însă de adevăr prin felul în care a conceput această existență. Iată de ce, înțelegînd resortul protestatar față de mecanismul civilizației urbane capitaliste, nu poți, în același timp, subscrie la soluția refugiului său romantic în spațiul mitizat și metafizicizat al satului.

Mereu se întretaie umbra și lumina, înțelepciunea și candoarea naivă. Frați siamezi, cu aceeași circulație sanguină, poetul și filozoful se conjugă perpetuu, fecund și, totodată, se perturbă reciproc. Trăiesc realmente împreună, dar și visează concomitent, viețuind în iluzie. Cîtă pasiune însă și cîtă frumusețe a gîndului în imnul generos pe care îl ridică — departe de orice exclusivism sau patimă obscură — spiritului creator al poporului, cît freamăt și sfioșenie în descripția dorului, a spontaneității, a visătoarei cumpătări, a discreției și echilibrului, a simțului artistic, a năzuinței de stilizare etc., văzute toate ca particularități distincte și definitorii ale profilului spiritual al poporului nostru. Artei populare românești și ornamenticii ei i se poate atribui un loc privilegiat în studiile de istorie a filozofiei — spunea Blaga cu mîndrie măsurată —, iar substanța lirică a poeziilor noastre populare o considera atît de bogat înflorită, încît putea să o asemene cu vegetația unei lumi întregi.

„Examenul atent și stăruitor al culturii noastre populare — scria Blaga — ne-a dus la concluzia reconfortantă despre existența unei matrici stilistice românești. Latențele ei, întrezărite, ne îndreptățesc la afirmațiunea că avem un înalt potențial cultural. Tot ce putem ști, fără temerea de a fi dezmințiți, este că suntem purtătorii

bogați ai unor excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără a săvârși un atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de miine un colț de pământ. Tot ce putem spera, fără de a ne lăsa manevrați de iluzii, este mândria unor inițiative spirituale, istorice, care să sară, din când în când, ca o scînteie, și asupra creștetelor altor popoare.“

Se găsesc exprimate aici, în forma limpede a structurii unui cristal, toate virtualitățile unei gândiri a cărei examinare critică nu poate fi decît germinatorie. Ajungînd la ultimul rînd al acestei cărți, trebuie să conchizi, cu autorul, că tradiția noastră e matricea stilistică în stare binecuvîntată ca stratul mumelor. Și Blaga filozoful, nu numai poetul, face parte din această tradiție. Preluarea ei necritică, ca și despărțirea totală de ea, mi se pare că ar fi în egală măsură o apostazie.

[Lucian Blaga : *Trilogia culturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. V—X.]

DUMITRU MICU

OPERA — „COSMOID“

[...] Opera de artă, proclamă Blaga, este — asemeni tuturor celorlalte creații spirituale — un „cosmoid“. Un cosmoid, adică un similicosmos, o lume specială, esențial deosebită de lumea dată. Teoria aceasta o găsim expusă amplu în *Geneza metaforei și sensul culturii* și mai rezumativ în *Artă și valoare*. Prin pluralitatea și „sinergia arhitectonică“, prin convergența lor cosmogenetică, categoriile abisale formează, asemenea categoriilor cunoașterii receptive, osatura unei lumi. A unei lumi cu o alcătuire proprie și cu hotare bine precizate. Un prim aspect al disanalogiei dintre lumea operei de artă și cea empirică e faptul însuși că, spre diferență de aceasta din urmă, cea dintîi nu este o lume dată, ci una „plăsmuită“. Universul fenomenal e unul singur : compus din lucruri, evenimente, subiecte și obiecte. Lucru-

rile sînt părți, fragmente, din însumarea cărora ia naștere „lumea“. Pe „podîșul plămuirilor revelatorii“ există însă nu un singur univers, ci o infinitate de universuri. O operă de artă, un mit, o teorie nu sînt doar părți, frînturi ale unui cosmos, ci fiecare constituie o lume aparte, întrucît fiecare cumulează, „în sine și pentru sine“, stigmatele unei „garnituri întregi“ de categorii abisale.

În baza concepției sale că opera de artă este, asemenea teoriilor științifice și metafizice, asemenea miturilor, un cosmoid, Lucian Blaga recuză, după obicei, o seamă de păreri ce atribuie creațiilor artistice o altă natură. În *Geneza metaforei*, el supune unei acute critici teoriile care prezintă opera de artă drept expresia plastică a unei Weltanschauung. A crede cu Dilthey, Nohl, Dworzak, Ermattinger și alții că artistul realizează în operă un echivalent plastic al unei filozofii, al unei concepții sau „viziuni cosmice“ e, după gînditorul nostru, nu doar naiv, ci de-a dreptul primejdios. Adoptînd această opinie, ne-am însușit implicit criterii absolut false, deplasate, de apreciere a creației artistice. Cea mai bună operă ar urma să fie socotită aceea care exprimă o concepție, un sentiment al lumii în chipul cel mai clar, mai explicit, și poemul didactic ar deveni, în consecință, regele literaturii. „Dar (constată Blaga, cu satisfacție) chiar și cea mai embrionară sensibilitate artistică e, prin firea ei, ferită de asemenea grosolane criterii.“ Între opere de artă și filozofii există, neîndoios, paralelisme (pot fi, de exemplu, omologate stilistic metafizica unui gînditor mistic precum Meister Eckhart și un dom gotic), dar în nici un caz cea dintîi nu este simplă transpunere a unei concepții în plan intuitiv. Concepția nu reprezintă un „prios“ explicativ față de operă, nu e o „mumă“ a ei; raportul dintre ele e mai curînd fratern. „Muma“ amîndurora e încercarea umană de revelare a misterelor, încercare ce îndură determinări abisale, ducînd inevitabil la „metaforă“. De aci și posibilitatea paralelizării. Paralelizarea devine posibilă în măsura în care atît concepțiile cît și precipitatele artistice sînt „cosmoide“ închegate în aceleași tipare stilistice. Hotărîndu-ne să articulăm și părerea noastră, ne vom declara deplinul acord cu teza filozofului român că nici o operă de artă izbutită nu e pură traducere în imagini și simțăminte a unei Weltanschauung oarecare, o ilustrare a unei filozofii. Ar fi cu-

rată ineptie, spre pildă, repudierea poeziei sau creației dramatice a lui Blaga, sub cuvînt că metafizica scriitorului e inacceptabilă. Fiecare produs al spiritului omenesc se cere judecat după criterii imanente. Concepția despre lume nu este, categoric, în raport cu opera de artă, un „prius“ explicativ. Dar, fiind o lume, oricît de aparte (un „cosmoid“), opera de artă nu exprimă oare un sentiment existențial? Sintetizînd anume orizonturi (spațial și temporal), vădînd un anume accent axiologic, o anume atitudine față de destin, o anume năzuință formativă, emanînd dintr-o matrice stilistică anumită, nu comunică ea, prin aceasta, o înțelegere și un sentiment al existenței, o viziune a lumii? Nu, răspunde Blaga anticipat; viziunile (dacă prin „viziuni“ înțelegem concepții) sînt precipitate ale conștiinței, în timp ce categoriile stilistice suie din adîncuri inconștiente. Prea bine, vom replica la rîndul nostru. Numai că, după cum ne-a învățat chiar Lucian Blaga, categoriile inconștientului parvin în sfere de conștiință prin „personanță“. Ele ajung chiar să se impună ca „valori“. Evident, artistul nu pornește de la o concepție despre lume perfect elaborată, cristalizată, susceptibilă de a fi transpusă ca atare în operă. Nu, opera e mai adesea expresia unei căutări, unor zbuciumări, unor eforturi de înțelegere, de autoclarificare. Ele exprimă, am putea zice, mai curînd o preconcepție, o aspirație la cunoaștere (sau bucuria cunoașterii, entuziasmul de a fi ajuns la o limpezire). Concepția, cînd e perfect încheată, nu se exprimă în opere de artă, acestea pierzîndu-și respectiva calitate, automat, de îndată ce expun didactic „idei“; concepția, după ce s-a cristalizat, ia calea studiului, a eseului, a tratatului. Proba cea mai concludentă ne-o oferă însăși creația lui Blaga. Am accentuat că ea nu poate fi dedusă din filozofie, considerată un reflex al acesteia. Cine procedează astfel, nesocotește criteriul istoric, face abstracție de faptul că poemele blagiene „filozofice“ sînt anterioare sistemului filozofic al autorului. Dar chiar dacă raportul cronologic ar fi invers, procedarea tot nu s-ar justifica. O operă literară, umbră a altei opere, filozofice, iată o existență parazitară, dezolant de inutilă. O operă de artă, ori e izbutită, și în consecință trebuie cercetată ca atare, ori este ratată și în acest caz, nu merită interes. Nici simpla răsturnare a termenilor nu este, desigur, indicată. Spre a discuta

sistemul filozofic desfășurat în cele trei „trilogii“ nu trebuia făcut apel la creația lirică și la teatrul autorului. Rămâne totuși un fapt că o seamă de viziuni poetice și dramatice anticipează, prefigurează concepte filozofice. „Orbul“ din *Zamolxe*, Marele Orb din *În marea trecere* vor deveni în „trilogii“ Marele Anonim. „Somnul“ din *Lauda somnului* e „starea de grație“ descrisă în *Cunoașterea luciferică*. „Runele“ din *La cumpăna apelor* sînt peceti ale misterelelor de care ne ține izolați „cenzura transcendentă“. Și așa mai departe. Natural, simbolurile lirice și conceptele metafizice nu pot fi reduse la numitor comun. Ar însemna să le depozităm pe unele de încărcătura afectiv-imaginativă, de inefabil, iar pe celelalte de o anume rigoare demonstrativă, la care tind. Însă, de pe altă parte, nu se poate nega că, în cazuri precum cele citate, conceptele s-au născut din simboluri într-un chip analog aceluia în care anumite categorii abisale răzbat, potrivit teoriei filozofului nostru, în conștiință, la început ca pre valori apoi ca valori. Cu alte cuvinte, lirica blagiană comunică neliniști, obsesii, sfîșieri, din care, prin decantări succesive, au rezultat în cele din urmă idei precis conturate, din articularea căroră s-a constituit un amplu edificiu metafizic. Fără a considera, deci, opera literară a lui Lucian Blaga (și a oricărui alt scriitor) o tălmăcire sau un simplu preambul al filozofiei autorului, vom susține că această operă transmite negreșit o viziune, nu, desigur, în sensul de concepție cristalizată, dar în sensul de înclinație, stare de spirit, orientare, atitudine, în sensul de concepție virtuală, de „idee“ a unei concepții. Pe această temă s-ar putea scrie studii întregi. Ce raporturi există între categoriile abisale și gândire? Admițînd că acestea își pun sigiliile pe toate produsele conștiinței, de ce n-am recunoaște că și ele îndură influențe din partea intelectului? Ni se atrage în repetate rînduri atenția asupra mutabilității matricilor stilistice. În funcție de ce se produc mutațiile? Filozoful răspunde invariabil: mister! Noi ne putem însă îngădui să acordăm un rol în aceste prefaceri proceselor istorice complexe, inclusiv dezvoltării intelectuale, progreselor cunoașterii. Iar în sfera existenței individuale formația spirituală, lărgimea sau îngustimea orizontului cunoașterii, poziția ideologică, orientarea conștiință, într-un cuvînt, exercită indiscutabil o

înriurire, deloc neglijabilă, asupra înconștientului și a categoriilor sale.

Conceperea operei de artă drept „cosmoid“ infirmă și teoriile ce tind să reducă arta la aspectele ei pur formale. În *Geneza metaforei* se acordă un întreg capitol, plus un consistent paragraf din capitolul următor, criticii vestitei lucrări a lui Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*, care, studiind tranziția de la clasic la baroc, prezintă transformările de ordin formal suferite de pictură în cursul acestui proces drept *legi* ale evoluției artei, general valabile. Evoluția de la arta renascentistă de structură clasică la cea barocă se caracterizează, după Wölfflin, prin trecerea de la „liniar“ la „pictural“, de la „planuri“ la „adâncime“, de la „forma închisă“ la „forma deschisă“, de la „multiplicitate“ la „unitate“, de la „claritate absolută“ la o „claritate relativă“. Enumerînd aceste concepte, Blaga observă „congruența desăvîrșită“, „reciprocitatea congruentă“ între „fețele“ fiecăruia dintre cele două stiluri. Dar dacă e așa, dacă, după cum recunoaște Wölfflin însuși, cele cinci „principii fundamentale“ pot fi considerate drept „cinci aspecte diferite ale unuia și aceluiași lucru“¹, rezultă că ele nu posedă calitatea de „categorii“. După istoricul și teoreticianul german al artei, stilul ar fi o existență monocategorială. (În fapt Wölfflin susține tocmai pluricategorialitatea stilului, accentuînd că nu trebuie luată „ad litteram“ afirmația sa de mai sus.) Categoriile, atît ale cunoașterii, cît și cele abisale, presupun atît discontinuitatea de esență și pluralitatea cît și „convergența cosmogenetică“. Neîndeplinind aceste condiții, conceptele formale propuse de Wölfflin și adepții săi — foarte utile „pentru analiza și identificarea stilistică a operelor de artă“ — se dovedesc inoperante în cercetarea „substraturilor“, stilului. Ele nu sînt în măsură să explice „complexitatea cosmoidală a unui stil“, „asemănarea sau deo-

¹ Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, București, Ed. „Meridiane“, 1968, p. 193.

sebiea, cînd parțială, cînd mai profundă, dintre stiluri“, „varietatea însăși, incomensurabilă, a stilurilor“. „Complexitatea cosmoidală a unui stil nu poate fi lămurită fără discontinuitatea, eterogeneitatea și pluralitatea categorială imanentă unei matrici stilistice inconștiente. Iar asemănarea, deosebirea și varietatea stilurilor implică în chip necesar posibilități nelimitate de combinare și permutare între categoriile abisale.“ O singură categorie, oricare ar fi, nu e în stare să dea naștere unui „cosmoid“. Gînditori și istorici ca Nietzsche, Riegl, Frobenius, Spengler, Wölfflin, Schmarsov ș.a. nu numai că atribuie stilul conștiinței, iar nu inconștientului, dar îl înțeleg monocategorial sau chiar necategorial, privindu-se astfel de posibilitatea de a elucida multiplicitatea problemelor pe care fenomenul „stil“ le ridică.

Văzînd în opera de artă un „cosmoid“, Lucian Blaga ne avertizează să nu confundăm „cosmoidul“ cu un „microcosmos“. Microcosmosul e un rezumat, un „model în mic“, un comprimat al lumii date, o oglindă a întregului. Nu acesta e cazul operei de artă. Ea nu reproduce, nu imită, nu rezumă existența obiectivă. Ea „are structuri, fără corespondențe simetrice în lumea dată, fiind clădită pe o seamă de coordonate categoriale, de proveniență abisală, *altfel structurate* decît categoriile lumii date“.

Nefiind un „microcosmos“, opera nu e nici un „organism“ cum o consideră un Oskar Walzel și, de fapt, aproape întreaga estetică germană. Walzel descoperă originea teoriilor organiciste tocmai în gîndirea lui Plotin, care vedea în frumos expresia unui factor interior : „endon eidos“. Acest „endon eidos“ devine „inward form“ la moralistul englez Shaftesbury și „inner Form“ la Goethe. Examinînd mai îndeaproape conceptul goethean, Blaga crede că „forma interioară“ nu e decît „fenomenul originar“, în altă expresie, aplicarea acestui concept la opera de artă. Așa cum fenomenul originar al „foii“ se găsește la originea tuturor plantelor, acela al „vertebrei“ la originea tuturor organismelor animale, așa cum „luminosul“ și „întunecatul“ produc culorile, tot așa „forma interioară“ ar fi, după Goethe, factorul generator al operelor de artă. Bineînțeles (completează Blaga, convins că nu denaturează), operele nu derivă, asemenea plantelor,

dintr-o unică și eternă „formă interioară“, ci fiecare își are „forma“ germinativă proprie. Admițînd ingeniozitatea construcției, gînditorul nostru respinge teoria ca atare („A admira pe un poet — va scrie el în *Discobolul* — înseamnă a-i accepta și opera ca atare. A admira pe un gînditor nu înseamnă însă a-i accepta și ideile ca atare.“) A socoti opera de artă un organism — iată, jubilează Lucian Blaga, un mod specific german de a privi lucrurile. Un alt mod, opus, este cel romanic. Gîndirea germană, individualizantă, e organicistă; cea romană, tipizantă, e o gîndire formalistă. Spiritul romanic vede în forme niște „entități absolute“, „amfore metafizice, de sine stătătoare, care așteaptă să fie umplute“. Pentru spiritul germanic, opera de artă este un organism, pentru cel romanic — un fel de cristal. În fapt, ea nu e nici una, nici alta. Opera de artă e produsul unor factori ce nu intervin în nici un fel în structurarea organismelor și a cristalelor. „Opera de artă este un obiect cu aspect de cosmoid, fiindcă în ea se exprimă o garnitură întreagă de categorii speciale, o matrice cosmogenetică suficientă sieși.“² În consecință: Cel ce a înțeles o dată deosebirea între organism, cristal și cosmoid, va fi încercat pentru totdeauna de o legitimă sfială de a mai rosti cuvîntul „operă de artă“ în aceeași zi cînd s-a întîmplat să pronunțe cuvintele „organism“ și „cristal“. Spre a fi în ton, e cazul, negreșit, să observăm că, de vreme ce toate construcțiile teoretice (inclusiv concepția germanică, potrivit căreia opera de artă este un „organism“ și cea romanică, în lumina căreia opera s-ar asemana mai curînd cu un cristal) sînt abisal modelate, nu încap dubiu că teoria blagiană a „cosmoidelor“ circumscrie, la rîndul său, un mod de a considera arta la fel de relativ, pentru că și această teorie, ca oricare alta, fiind stilistic determinată, ne apropie de „mister“ exact în aceeași măsură în care ne distanțează.

[*Estetica lui Lucian Blaga*, Editura științifică, București, 1970, p. 177—183.]

² Acestui concept și proliferărilor lui în gîndirea secolelor XIX și XX, Blaga i-a consacrat, cum se știe, un studiu, *Fenomenul originar*, Editura Fundației, București, 1925.

De la „osîndă“ la „mîntuirea“ cuvîntului

În lirica lui Lucian Blaga, dialectica Tăcerii și a Cuvîntului depășește caracterul explicativ al amănuntului biografic (ne referim la cunoscutele pagini din *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, în care se vorbește despre „sfiala față de cuvînt“ manifestată de copilul Blaga pînă la un prag înaintat al acestei perioade) pentru a cristaliza într-o adevărată Poetică, implicită actului liric. Mai mult chiar : raportul dintre Tăcere și Cuvînt nu poate fi lămurit fără a angaja, într-un anume fel, însăși filozofia blagiană. Așa cum s-a mai remarcat (Cf. Nicolae Balotă : *Euphorion*, p. 295—330), Tăcerea și Cuvîntul ar marca două regiuni ontologice diferite : cea dintîi corespunde unui tărîm al Increatului, zonă a pre-existenței nedeterminate, spațiu paradisiac (a se remarca frecvența cuvîntului „rai“ în poezia blagiană !), în care ființa trăiește o stare de grație indicibilă ; cel de al doilea înseamnă intrarea omului în temporalitate și determinare, „cădere“ lui „în păcat“, adică supunerea față de propria sa condiție muritoare. Să vedem cum se conturează liric acest divorț între muțenie și rostire, prag de maximă precaritate, pe care se instituie statutul aparte al Poetului ca ființă prin excelență grăitoare.

Increatul e, mai întîi, un fel de vîrstă pierdută a ființei noastre : „țară fără nume“, pe care poetul regretă amarnic c-a părăsit-o („Dar mi-aduc aminte de vremea cînd încă nu eram / ca de-o copilărie depărtată, / și-mi pare așa de rău că n-am rămas / în țara fără nume...“ — *Liniste între lucruri bătrîne*) ; el implică, apoi, ca și copilăria, o anume inocență a ființei, o candoare pe care omul, intrat în zodia rostirii, o realizează în momentele cînd tace, și pe care o simbolizează puritatea lebedei („Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa, / zăpada făpturii ține loc de cuvînt...“ — *Autoportret*) ; altele, acest tărîm i se impune prin atributul său cel mai semnificativ, prin „lumina sa stinsă“ („Caut, nu știu ce caut. / Subt stele de ieri, / subt trecutele, caut / lumina

stinsă pe care-o tot laud..." — *Lumina de ieri*) ; în fine, acest tărîm care, fiind virtualitate pură, se aseamănă cu o copilărie ; care, implicînd starea de beatitudine paradisiacă, trimite la reprezentarea „luminii dintîi” ; acest imperiu al nevinovăției esențiale este, totodată, prin totala sa indeterminare, un imperiu al Nimicului „fără pată”, în fața căruia ființa resimte cutremurul existențial suprem, ca-n fața sacrului, ca-n fața morții :

Mamă, — nimicul — marele ! Spaima de marele
îmi cutremură noapte de noapte grădina.

(Din *adînc*)

Poetul mărturisește că această tăcere constituie simbul însuși al ființei sale : „Tăcerea-mi este duhul” (*Stalactita*), moștenirea sa dintr-o vîrstă de har, anterioară „intrării în lume”.

Dimpotrivă : Cuvintele ar fi expresia existenței noastre într-o suferință și moarte. Ele sînt văzute, o dată, sub forma unor lacrimi :

Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit
așa de mult să plîngă și n-au putut.
Amare foarte sunt toate cuvintele.
de-aceia — lăsați-mă
să umblu mut printre voi,
să vă ies în cale cu ochii închiși...

(*Către cititori*)

altă dată, sub înfățișarea unor morminte :

Domniță, cuvintele noastre-s morminte, nu crezi ?
Morminte-n cari timpul și-a-nchis suferințele
în fața acelor frumuseți
ce calea-i ațin
răbindu-l cu-amarul lor farmec.
Sub bolțile-acestea, sub sfintele,
e bine, tu știi, să vorbim mai puțin
și mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele...

(*Domnițele*)

A vorbi pare a fi, pentru Blaga, o imensă zădărnicié, un act de la care omul e neconținut abătut de către spectacolul însuși al Naturii :

Omule, ți-aș spune mai mult,
dar e-n zadar, —
și — afară de aceea stele răsar
și-mi fac semn să tac...
și-mi fac semn să tac...

(*Taina inițiatului*)

Cum se explică această poziție a poetului, adică a unei ființe destinate să dea expresie prin cuvânt la tot ce simte ? Care este rațiunea adâncă a acestei conspirații a tăcerii, pe care lucrurile toate o urzesc în jurul ființei înzestrate cu grai, pentru a o abate de la „păcatul“ rostirii ? Și, mai întâi de toate, de ce este rostirea un „păcat“ ? Răspunsurile la aceste întrebări implică o filozofie subiacentă actului liric blagian, derivată din concepția sa asupra fenomenului de cultură în general.

O scurtă poezie, *De mînă cu marele orb*, care figurează în volumul *În marea trecere* sub subtitlul modest de „variantă“, ne dă cheia acestei poziții. Conducîndu-l prin lume pe „marele orb“ — fără îndoială o ipostază a Creatorului —, poetul îi laudă orînduirea cosmică : „Zic : Tată, mersul soriilor e bun“. Dar moșneagul, în loc să se bucure, tace :

El tace — pentru că i-e frică de cuvinte,

El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă...

Semnificația acestor două versuri e suficientă pentru a clarifica poziția lui Blaga față de Cuvînt și față de cuvinte. Rostindu-se pe sine, Cuvîntul dintîi a creat lumea, a obligat-o să fie ; dar constrîngînd-o să fie în timp și în spațiu, el i-a impus un statut al limitării. Altfel spus, creațiunea e un degradeu al Increatului ; este partea lui „căzută“ sub condiția devenirii și morții, pe care o implică orice individuație. Că lucrurile stau chiar așa, o dovedește gestul de amară tandrețe pe care Creatorul îl săvîrșește în ziua a șaptea, după ce toate creaturile au fost abandonate propriului lor destin : pentru a le consola, Domnul le „sărută cu gura“, exprimînd astfel dragostea sa față de ele, printr-un gest identic celui cu care le-a condamnat :

Ci arătările și toată creatura
cu zvonul morții El dorea
să le împace, sărutîndu-le cu gura.

(*Întîia duminică*)

Gestul „marelui orb“, acela de a se feri să rostească vreun cuvînt, semnifică refuzul Creatorului — conștient de prima determinare pe care a introdus-o în existența Cuvîntului dintîi — de a o constrînge încă o dată, printr-un nou cuvînt al său. Cuvîntul, așadar, înseamnă constrîngere, determinare, deci „osîndă“ : faptul de a fi în lume, instituit de Cuvîntul dintîi, ar fi o sentință pronunțată de gura divină, căreia i se supun toate creaturile : rostindu-și cuvîntul Creatorul ne-a condamnat să fim, adică să suferim și să murim. Dar, osîndindu-ne prin Cuvîntul său, Creatorul ne-a lăsat totodată osînda cuvîntului, adică posibilitatea de a condamna, la rîndul nostru, lucrurile acestei lumi, de a le limita și determina prin rostirea numelui lor, de a le impune un statut al devenirii și pieirii. Situația aceasta nu trebuie deloc să ne mire : dacă Cuvîntul dintîi, creatorul a toate, nu s-a putut pronunța decît introducînd în lume — prin chiar faptul determinării ei — suferința și moartea, atribute ce țin în mod necesar de orice principiu al individuației, cu atît mai mult cuvîntul uman, limbajul nostru cel de toate zilele, e generator de separație arbitrară a marelui Tot, deci de limitare și de moarte. Osîndindu-ne să fim, Cuvîntul dintîi a înzestrat orice cuvînt — care s-ar rosti asemenea lui — cu proprietatea sa originară, cu tristul său privilegiu de a osîndi. Vorbînd, omul dovedește că a fost osîndit și că, în același timp, osîndește — prin numire — tot ce se află în jurul său. Poetul simte lucrul acesta ca pe un „păcat“ care apasă asupra casei sale :

Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea
ca un mușchi strămoșesc.

O, de ce am tălmăcit vremea și zodiile
altfel decît baba ce-și topește cînepa în baltă ?

(Am înțeles păcatul...)

De aici, o adevărată mistică a inacțiunii, o adevărată venerație a tăcerii : căci cuvîntul, ca și fapta, limitează și condamnă ; omul, pe care-l mărturisește Blaga, este un „prieten al adîncului“, un „tovarăș al liniștei“, care „joacă peste fapte“, știind că „rodul“ umbrit de mîinile sale „se rotunjește în altă parte“, știind că întrebarea fratelui și mirarea surorii sînt compensate de ascultarea și înțelegerea șarpelui „cel cu ochii deschiși de-a

pururi / spre înțelepciunea de dincolo“ (*Fiu al faptei nu sunt*).

Și totuși, Cuvîntul n-a introdus numai destinul în-lăcrimat și pieritor al ființei, ci și întregul ei mister existențial : Creațiunea, în pofida condiționării ei în spațiu și timp, se păstrează în ordine calitativă, ca o imensă, inepuizabilă Taină, căreia Verbul divin nu i-a redus cu nimic tîlcul adînc, de nepătruns. Lucrurile din jurul nostru o atestă :

A căzut pe lucruri rouă
sau e numai o părere ?
Poate că le plînge fața
de-o lăuntrică durere.
Bate-o inimă în lucruri ?
Preajma ocupînd-o-n pîlcuri
n-au și ele gînduri, patimi ?
Fără ochi se uită-n lume
purtătoarele de tîlcuri,
născătoarele de patimi.

(*De rerum natura*)

Tot așa, limbajul omenesc — fidel înrudirii sale cu Verbul dintîi — ar fi, pe de o parte, un instrument ce „leagă de nimicire pas și gînd“ ; dar, pe de altă parte, oferă — într-o ideală ipostază a sa — posibilitatea de a restitui aproape integral misterul existenței, taina intimă a ființei, sau — cu expresia însăși a poetului — de a se constitui într-o rostire „egală arderii“ esențiale a firii :

Ființă tu, găsi-voi cîndva cuvenitul
sunet de argint, de foc, și ritul
unei rostiri egale
în veci arderii tale ?...
Nepriceput pe lîngă vetre,
dar înțeles de zei și pietre,
cuvîntul unde-i — ca un nimb
să te ridice peste timp ?

(*Ardere*)

Fără îndoială, acest limbaj capabil să suspende statutul temporal al ființei nu este limbajul nostru de fiecare zi. Pentru a surprinde tîlcurile, el trebuie să se ridice deasupra contingentului, să se închege într-o „po-

veste“ (deci, să fie plăsmuitor) ; iar pentru a se închea într-o poveste, el trebuie să fie stimulat de virtutea iubirii („E mai vie născocirea / cînd iubirea o îmbie“, spune Blaga) ; „împlinind peste fire“ lucrurile, el face „să-nflorescă“ noima și legea cea mai intimă, datorită calității sale de „vrajă pusă“, de „vorbă spusă“ ; cu alte cuvinte, el se singularizează prin caracterul său de „rit“ verbal, de „descîntec“. Așadar, pe lângă limbajul comun, agent al întemeierii noastre întru suferință și pieire, care, numind lucrurile, le individualizează, le supune unui principiu inexorabil de devenire și aneantizare, mai există un alt limbaj în stare să „ridice peste timp“ lucrurile, să restituie lumii întreaga zestre de tîlcuri, să „salveze“ ființa de la eterna ei curgere. Acest limbaj aparte este limbajul poetului. Dar cum și cînd e cu puțință un asemenea miracol ? Care este condiția intimă a unui atare limbaj „mîntuitor“ : mîntuitor al lucrurilor pe care le numește și, în același timp, al propriei sale esențe ?

Ni se pare indicat să semnalăm aici similitudinea dintre concepția lui Blaga și cea a lui Hölderlin despre limbaj, așa cum aceasta din urmă e pusă în lumină de către Heidegger în faimoasa exegeză *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. Poetul german consideră limbajul „cea mai inocentă dintre toate îndeletnicirile“, dar totodată „cel mai primejdios dintre toate bunurile omului“, deoarece — așa cum explică exegetul său — prin limbaj „se poate exprima ceea ce e mai pur și mai abscons, dar și ceea ce este confuz și comun. Ba chiar trebuie ca vorbirea esențială, pentru a se face înțeleasă și pentru a deveni astfel proprietatea comunității, să se facă ea însăși comună“. Și mai departe : „Ceea ce e pur și ceea ce e comun formează amîndouă o singură rostire. Vorbirea ca vorbire nu se prezintă niciodată în mod nemijlocit cu garanția că este o vorbire esențială sau, din contră, un simplu vid sonor. Din contra, o vorbire esențială are adesea aerul că este, în simplitatea ei, o rostire neesențială. Iar pe de altă parte, ceea ce ne apare la prima vedere ca esențial, nu este de cele mai multe ori decît vorbărie și relatare. Astfel, limbajul e mereu obligat să îmbrace aparența pe care el însuși o generează, și prin aceasta să compromită ceea ce-i este absolut propriu, rostirea autentică.“ Nu e greu de identificat

în aceste lămuriri heideggeriene tezele unei arte poetice pe care lirica lui Blaga o conține în mod implicit.

Consecințele practice ale acestei poziții reies cu claritate din lucrările teoretice ale lui Lucian Blaga, îndeosebi din *Despre gândirea magică* și *Geneza metaforei și sensul culturii*. Dacă esența ființei umane constă în „a pune misterul și a încerca o revelare a lui“, atunci poezia autentică — una din formele acestei tentative mereu sortite eșecului, care duce la potențare a misterului cosmic — este aceea care se leagă de două modalități specifice ale gândirii omenești : de gândirea mitică și de gândirea magică. Cea dintâi constituie „încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginație“, convertind misterul existenței „dacă nu adecuat, totuși în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele“; în cea de a doua „însuși misterul ca atare prinde consistență, ca într-un apendice lucid al său“. Poezia adevărată, deci, trebuie să aibă o anume „sarcină“ mitică și magică, la diverse niveluri ale materialului verbal în care se încorporează : la nivel lexical, ea va acorda preferință cuvintelor cu „sarcina magică“ (zariște, măgură, fîntină, lamură, dor etc.), sarcina fiind înțeleasă aici ca un fel de forță, ca un fel de energie iradiantă ; la nivelul imaginilor, ea se va bizui îndeosebi pe metaforele „revelatoare“ (care prezintă un spor axiologic față de cele „plasticizante“, datorită faptului că pun în lumină o „latură ascunsă“ a obiectivului) ; în fine, la nivelul discursului verbal, ea va practica formule exorcistice sau cele ale ritualului mitic. De ce aceste preferințe pentru mitic și magic ? Pentru că, în felul acesta, cuvîntul poetului ar întoarce limba vorbită spre propriile ei obîrșii, spre inocența și eficiența inițiatică, în care se divulgă virtuțile originare ale Cuvîntului dintîi : cîntarea poetului înseamnă risipă esențială, care investește pe ascultător cu calitatea de a dura peste timp :

Unde un cîntec este, e și pierdere,

Zeiască, dulce pierdere de sine.

Dar cel ce-ascultă dobîndește viu contur,
în armoniile treptat depline

un templu, un menhir sau crin devine.

(Unde un cîntec este)

Acum se poate înțelege deplin dubla accepție a termenului „a mîntui“, atunci cînd Blaga afirmă că poetul e chemat „să mîntuie cuvintele“. Pe de o parte, Poetul are rolul de a le salva din condiția lor de instrumente ale determinării individuale, de a le mîntui din păcatul în care au „căzut“, odată cu omul; întorcîndu-le spre obîrșia lor, el le restituie virtutea esențială, refăcînd „un grai pierdut demult“. Dar restituindu-le obîrșiei lor, poetul le întoarce în sînul Tăcerii dintîi, adică „le mîntuie“, în sensul că le face să se încheie, să se sfîrșească în liniștea din care odată s-au zămislit: le constrînge să-și afle sfîrșitul în propriul lor început. Iată de ce cuvintele Poetului sînt „stînse“, ele au o margine esențială de Tăcere, așa cum o plantă smulsă din solul ei natural păstrează, agățată de rădăcinile sale neconsolate, o parte din țărîna care-a nutrit-o. „Cu cuvinte stînse în gură — spune Blaga — am cîntat marea trecere, somnul lumii, îngerii de ceară“ (*Biografie*). Cînd, în poezia *Stihuitorul*, el spune că nu face altceva decît să „traducă“ în limba românească un „cîntec pe care inima [...] mi-l spune, îngînat suav, în limba ei“, acest limbaj al inimii nu înseamnă limbajul mut al sentimentelor pure, ci limbajul muțeniei însăși, al mării Tăceri dintru început. Ideea este, dealtfel, reluată, mult mai explicit, în *Poeții*:

Vorbînd sînt muți. Prin evii ce se nasc și mor
cîntînd, ei mai slujesc un grai pierdut de mult.

Adînc prin semințiile ce-apar și-apun,
pe drumul inimii ei vin și trec.

Prin sunet și cuvînt s-ar despărți, se-ntrec.

Iși sînt asemenea prin ceea ce nu spun...

Osîndit la cuvînt, și osîndit să osîndească prin cuvînt, Poetul este omul prin excelență care se salvează pe sine în ipostază de Creator, și — datorită ritului său verbal — mîntuie cuvintele întorcîndu-le în „țara fără nume“ a Tăcerii, în patria lor.

La capătul acestor considerații, nu ni se pare de prisos să facem o precizare cu privire la terminologia utilizată. După cum s-a putut observa, am indus poetica lui Blaga îndeosebi din textele sale lirice, în care se afla implicată, încercînd să oferim o construcție coerentă a meditației sale asupra rosturilor poetului și ale poeziei. Aceste rosturi sînt formulate în termeni care, în majo-

ritatea lor, provin din Biblie, și posedă, în general, o aură religioasă. Nu pentru Blaga — însă. Dincolo de precizarea biografică, necesară poate, că poetul și filozoful n-a fost niciodată un creștin convins, se cuvine a sublinia că Biblia era, pentru el, în bună tradiție etimologică, doar o *carte* : una dintre cărțile purtătoare de mituri. În lucrările sale de filozofia culturii, referințele la textele biblice, precum și numele de personaje sau situații împrumutate din Testamente figurează — cu titlu absolut egal — alături de alte nume, proprii sau comune, luate din scrierile sacre ale budiștilor, iranienilor, mahomedanilor etc. Toate aceste nume sau expresii nu au, pentru Blaga, decît o valoare mitică sau metaforică. În propria sa filozofie, dealtfel, o construcție ca aceea a Marelui Anonim arată clar limitele și labilitatea gîndirii sale religioase : încercarea sa de a elabora o teodicee, în *Diferențialele divine*, a eșuat. „Păcat“, „osîndă“, „Creator“, „mîntuire“, „rai“, „duh“, „Cuvînt“ etc., etc. — toate aceste cuvînte sînt, la Blaga, categoric laice, despuiate de orice tîlc mistic. Singura lor încărcătură, așa cum am arătat, poate fi una de ordin mitic sau magic, și ea este dedusă, de către filozof, din caracterul lor arhaic, din structura lor de cuvînte primare. În esența sa, poetica lui Blaga este strict imanentă și, ca atare, modernă. Pentru el poezia este nu atît un har, cît un meșteșug : ea constituie arta aparte de a revirginiza limbajul, obligînd cuvîntul — prin prestigiul pe care versul îl exercită asupra lui — să se molipsească de tăcerea care-l precede și care-l învăluie din toate părțile.

[Poezie și modă poetică, Ed. „Eminescu“, 1972, p. 9—19.]

NICOLAE BALOTĂ

[DEMERS PENTRU O ONTOLOGIE POETICĂ]

[...] Poetica lui Lucian Blaga își are temeiul în afirmarea consubstanțialității poetului cu poezia. Poematizarea este devenire a poetului întru poezie. Chiar dacă nu-

mai la o limită mitică a sa, poetul — atunci cînd cîntă — se revelează în esența sa care e cîntare. Un corolar se desprinde imediat din afirmarea acestei consubstanțialități : dacă vorbirea poetică este revelarea imediată a unei identități între vorbitor și spusele sale, care constituie poezia, vorbirea *despre* poezie implică o meditație ce rupe identitatea și plasează vorbitorul în afara spuselor, adică a poeticului. Paradoxul artei poetice este acela al încercării de a sesiza imediatul prin lanțul mediațiilor. Nu fără oarecare ingenuitate reflectă poetul-gînditor asupra acestor dificultăți ale accesului teoretic la *ființa* poeziei : „Pe cît de simplă e în general poezia pentru intuiția, sensibilitatea și instinctul nostru, pe atît de complicată e de fapt teoria poeziei“¹.

Simplitatea poeziei derivă din acea consubstanțialitate a poetului cu poezia, caracteristică îndeosebi poetului orfic. Blaga nu va face niciodată apologia lucidității în elaborarea poeziei. Abilitatea tehnică, gîndirea geometrică, arta lipsită de mister, execuția perfect conștientă, tot ceea ce o anume linie a liricii moderne — derivînd în bună parte din E. A. Poe — și-a propus, într-o teorie programatică a compoziției, este ignorat cu bună știință de poetul nostru. Acesta nu se întoarce, desigur la o ipostaziere, în spiritul poeticilor premoderne, a inspirației ca putere transcendentă coborînd — asemenea harului — de „dincolo“. Dar, fie că reflectă asupra propriului mod de producție lirică, fie că urmărește pe plan abstract-teoretic acest proces, Blaga pune în lumină lucrarea autonomă a poeziei. Departe de a fi rezultatul unui act exterior ei, poezia *se face* pe sine, este agentul lucrării. Elaborarea ei este o devenire a poetului pentru poezie.

În acest sens converg observațiile răzlețe, pe care ni le oferă mărturisirile lui Blaga cu privire la propria sa creație lirică. De pildă : „Începuse să lucreze în mine o poezie în legătură cu Zodia Cumpenei“². Ori de cîte ori se referă la o lucrare a sa pe acest plan, examenul introspectiv pune în lumină o germinare cvasipasivă. Astfel,

¹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, E.L.U., București, 1969, p. 312.

² Cit. de G. Ivașcu, în *Note la : Lucian Blaga, Poezii*, E.P.L., București, 1967, p. 494.

privind elaborarea poeziei *Cîntec de stele* : „M-au deșteptat niște stihuri ce voiau să se închege în mine. Întîiul stih se alcătuipe în mine încă de cu seară, în ritmul pasului, sub stelele vii, cînd am urcat singur din cătun pe poteca șerpuitoare, spre lăcașul meu de lîngă pădure. Întîiul stih lua ființă chemat de un anume ritm, de care-am fost cuprins. Stihul s-a oprit în fața cugetului meu. Mi-am zis mie însumi : nu te mira că-l deochi ! Și m-am desmîrat, ca să nu-l alung. Acum, trezindu-mă, simt că stihul a crescut singur în timpul somnului. Simt nelămurit că poezia este în mine și că nu trebuie s-o scot din latența ei. Va trebui să-mi reamintesc doar stihul ce a prins ființă aseară, pentru ca poezia să se închege de la sine.“³ Am citat această mărturisire semnificativă pentru modul în care poetul concepe și descrie geneza poeziei. Mod cvasisomnolar, prin care eul se lasă invadat, informat, prin care conștiința (uzînd chiar de practicile unei psihologii rurale) preferă intervenției active o îndepărtare a obstacolelor, inclusiv o ablațiune, a sa însăși, pentru ca poezia să apară. Asemenea lui Paul Claudel, care propovăduia înlocuirea maximei socratice „cunoaște-te pe tine însuși“ prin „uită-te pe tine însuși“ (dar nu pentru aceleași motive ca și poetul francez), Blaga preconizează punerea în paranteză a conștiinței în creația poetică. Filozofic, el își explică necesitatea unei temporare ablațiuni a conștiinței, la care recurge în practica sa poetică, prin comunicarea particulară pe care o are „cîntecul“, poezia, cu inconștiințul.

În *Spațiul mioritic*, cercetînd implicațiile stilistice ale folclorului românesc, el descoperă în *doină* un spațiu-matrice al culturii noastre. Căci „cîntecul“ este o „artă care tălmăcește cel mai bine adîncurile inconștiinței“⁴. Firește, poezia nu este singura modalitate de revelare a inconștiinței. Dar, prin *personanță* (termen folosit de Blaga în filozofia culturii pentru a denumi procesul de penetrare a structurilor și conținuturilor inconștiinței, de modelare creatoare — am putea spune — a conștiinței), creația poetică, mai mult decît orice alt plan al praxis-ului cultural uman, este deter-

³ *Id.*, p. 495.

⁴ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, p. 124.

minată prin orizonturile, accentele și atitudinile unui logos subliminal. Poezia este o manifestare a personanței inconștientului și, totodată, o revelare a spiritului abisal. Astfel, despre poezia lui Eminescu, Blaga afirmă că abundă în „personanțe” ale unor structuri inconștiente. Dacă în opera lui Coșbuc — mai aproape de fenomenele românești — recunoaștem ecouri ale temperamentului țărănesc, poetul realizând „romanescul” prin descrierea vieții folclorice, în poezia lui Eminescu „matricea stilistică românească, cu apriorismul ei profund inconștient, devine creator pe un plan major”.⁵

Din această situație a poeziei în câmpul metafizicii și filosofiei culturii blagiene decurg numeroase teze ale acelei ars poetica, pe care poetul-gînditor nu și-a îngăduit să o formuleze într-o doctrină coerentă, dar care poate fi reconstituită din fragmentele în care a fost risipită.

Consecvent cu concepția sa privind raporturile dintre poezie și inconștient, Blaga poetul privilegiază în creația sa poetică practicile obnubilatoare ale conștiinței. Astfel, el caută și află o sursă organică a ritmului poetic. Din nou asemenea lui Claudel, care invoca, în privința ritmului poeziei, legile respirației, Blaga recurge la un plan de referință fiziologic: ritmul pasului. În manuscrisele sale postume întîlnim nu o dată aluzii la conjuncția dintre ritmica deplasării fizice și creația poetică. „Creez de preferință în ritmul pasului”⁶ — mărturisește poetul. Mecanismul creației are — după el — o sorginte fiziologică, „ritmul pasului” sugerînd o *stare ritmică* propice formării unei scheme ritmice muzicale, care, la rîndul ei, provoacă apariția versului. Teza amintește o mărturisire similară a lui Schiller, după care o schemă ritmică devine imperios-obsedantă, pentru ca apoi ea să pretindă cuvinte în măsură să o umple. Pentru Blaga, ca și pentru Schiller, ritmul precede cuvîntul; o anume stare organică anticipează formularea logოსului poetic. Peregrinările poetului („Mersul subț zăre largă mă ține într-o stare prielnică plămuirii poetice”⁷) sînt, ca și somnia ori visul, o matrice a poeziei.

⁵ *Id.*, p. 253.

⁶ Text citat de G. Ivașcu în *Note la ed. Lucian Blaga, Poezii*, E.P.L., București, 1967, p. 492.

⁷ *Id.*, *ibid.*

Și totuși, Blaga se opune cu violență oricărei reducții a actului creator la un simplu automatism, la un simplu exercițiu al inconștientului psihic. Acesta — fie că se manifestă sub forma visului ori a vorbirii „automate” — nu poate deveni o „matrice stilistică”. E semnificativă, în acest sens, critica acerbă a unor teze ale poeticii suprarealiste, pe care o întâlnim în *Geneza metaforei și sensul culturii*. Eroarea suprarealiștilor ar consta în reducția actului creator la „procesul visărilor” sau la un „proces al mărturisirilor, cunoscut din ședințele psihanalitice”⁸. Confuzie fatală ce interzice orice „autocontrol” (adică orice intervenție a conștiinței lucide) ca și orice „intervenție revelatorie”. Creația ca simplă visare reprezintă, după Blaga, un impas al destinului creator. Visul, ca simplu fenomen psihic, deci ca un fenomen natural, este a-stilistic. Chiar dacă e o manifestare a zonelor abisale ale inconștientului, el nu e determinat de categoriile abisale stilistice, deci nu ține de destinul creator, demiurgic, al omului. Nu tot astfel — cum vom vedea — mitul.

Concluziile pe care poetica modernă (nu numai aceea reprezentată de suprarealism) le-a extras din experiențele și tezele psihanalizei sînt refuzate de Blaga, care nu atribuie inconștientului psihic și funcțiilor sale, ca și sublimării, un rol motor, de cauză, în ordinea creației. Mai degrabă decît în descendența freudiană, el se înscrie într-o tradiție romantică. Desigur, recunoaște o dată că André Breton descrie „frumos” procesul de creație pornind din „inconștientul lipsit de orice control al rațiunii”⁹. Dar, el, filosoful inconștientului-matrice, al categoriilor abisale active în determinarea stilistică a creației, preferă programul romanticilor, care, descoperind rădăcinile inconștiente ale creației poetice (și în general artistice), au „introdus conștientul în creația artistică”¹⁰. Elementele raționale, prezente în creația clasicilor, nu interziceau o mai mare spontaneitate, un caracter mai marcat instinctiv al acesteia. Romanticii, dimpotrivă, practică o dedublare programatică : instinctivul

⁸ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, p. 387.

⁹ Art. *Manifestele*, *Gîndirea*, IV, 1925, nr. 11, p. 338.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*

e subordonat voinței formatoare, lucidității conștiente. Paradoxal, tocmai în marea abundență a manifestelor avangardiste, a programelor poetice moderne, Blaga vede un simptom al preponderenței conștientului în geneza artei asupra inconștientului, chiar dacă acesta din urmă „incontestabil stă la temelia creației”¹¹. Deși romantica a dispărut, intenționalitatea voluntară și conștientă preconizată de ea ca factor în creația artistică rămâne un element preponderent în poetica modernă. Căci tocmai arta poetică, prin exercițiul criticii, prin mediația reflectată despre care vorbeam, este chemată „a ridica în conștiință, adică pe un plan de luciditate, valorile de penumbră ale unei opere poetice”.¹²

Tinăr, încă în efervescența începuturilor creației poetice și filosofice, înainte de fundarea noologiei abisale, și chiar înainte de a fi avut un contact mai apropiat cu explorările psihanaliștilor, Blaga se lasă călăuzit de romantici spre zonele abisale ale inconștientului. O obsesie a *profundului*, a *ascunsului* îl îndeamnă spre căutarea fenomenelor originare, spre revelarea misterelor subiacente, spre depistarea logosului spermatic în straturi subliminale. „Inconștientul este partea genială din fiecare muritor”¹³. Această reflecție a tinărului cugeător poate fi apropiată de alta — din aproximativ aceeași epocă : „Dumnezeu e și el un fel de poet romantic, înzestrat cu imaginație neastîmpărată, iubitor de libertate, plin de surprize, exuberant ; sau dacă vreți : un Dumnezeu pe baricadă, distrugător, dar gata în orice clipă de o nouă creațiune”¹⁴. Blaga glosează pe marginea concepției romantice a „devenirii” divinității : „Dumnezeu nu este, ci devine”¹⁵. Dar această devenire a spiritului absolut, ca și — derivînd din el — a lui Demiurg, a Geniului, este o creație continuă. Iar temeiul genialității este neștiința de sine. Creația poetică este, în esența

¹¹ *Id.*, *ibid.*

¹² Lucian Blaga, *Critica literară și filosofia, Saeculum*, an. 1, nr. 2, martie-aprilie, 1943 ; retipărit în *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, Ed. Minerva, București, 1972.

¹³ Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, „Cosînzeana”, Sibiu, 1919, p. 17.

¹⁴ Lucian Blaga, *Pe marginea romantismului*, *Lamura*, V, nr. 1—2, 1923 ; reedit. în *Ceasornicul de nisip*, Dacia, Cluj, 1973, p. 69.

¹⁵ *Id.*, *ibid.*

sa, desfășurare a inconștientului genial. Din aceeași sferă romantică provine îndemnul spre cultivarea mitului și spre revelarea funcției mito-poetice în procesul creației.

O scurtă trecere în revistă a principalelor experiențe poetice care au contribuit la formarea concepției lui Blaga despre poezie este necesară.

Poetul care va tălmăci *Faust*-ul lui Goethe a avut revelația poeticului citind un fragment din tragedia weimarianului la vârsta de 13 ani. Peste câțiva ani e fascinat de poezia orientală — chineză, indiană, persană. Ignorînd creația poetică din timpul său, adolescentul își „stinge setea lirică”¹⁶ cu poezia marilor clasici ca și a poeților romantici, îndeosebi germani: Goethe, Schiller, Hölderlin, Heine, dar și Byron, Shelley. Urmează vagi incursiuni în lirica franceză (dar numai pînă la Verlaine și Rimbaud). Abia la Viena, Cornelia, viitoarea-i soție, îi vorbește de Francis Jammes, Claudel, Maeterlinck. Înțelegem din această enumerare îndeosebi faptul, esențial, că poetul nu s-a format sub zodia simbolismului. Concepțiile sale despre poezie nu au suferit — în perioada cea mai receptivă a spiritului său — înrîurirea celei mai importante doctrine literare a deceniilor premergătoare momentului 1920. [...]

Cu toate acestea, contactul cu „modernismul” literar este, la tînărul poet ardelean, deosebit de viu și fecund. Blaga are conștiința de a participa — ca spectator și ca actor, deopotrivă — la un proces revoluționar în artă, la o lărgire a esteticului prin opera unor artiști. Despre o asemenea „lărgire a esteticului” vorbește în legătură cu creația lui Van Gogh¹⁷. E cert că, mai cîrînd decît poezia, plastica avangardei artistice îi stimulează viziunea despre artă. „Înțelegerea” unei opere — precum aceea a lui Van Gogh — naște o criză în conștiința estetică, produce o mutație a acesteia. E nevoie de o „inspirație receptivă”, pe care puțini o posedă, pentru a ajunge la înțelegerea unei opere revoluționare. Experiența propriei sale inițieri în arta „modernilor” îl

¹⁶ Lucian Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Editura tineretului, București, 1965, p. 189.

¹⁷ Cf. Lucian Blaga, *Filosofia stilului*, Cultura Națională, București, 1924.

indeamnă pe Blaga la o teoretizare a mutațiilor estetice și, chiar, a „stării estetice“ ca atare.

Deși nu se referă doar la poezie, ci la arte în general, teza expusă și argumentată de tânărul cugetător, în *Filosofia stilului*, cu privire la „starea estetică“ este esențială în configurarea artei sale poetice. În spiritul acestei teze, starea estetică nu este o categorie specifică a stărilor psihice. Orice stare de conștiință poate deveni o stare estetică, cu condiția să nu se realizeze în sine, ci într-o proiecție pe un plan de conștiință străin de ea. Afectele, imaginile, a percepția pot deveni estetice prin proiecție pe un plan specific. De aici, critica teoriilor autoiluzionării conștiinței (expusă de Konrad Lange), precum și a intropatiei (prezentată de Theodor Lipps și Johannes Volkelt).

Teza gânditorului nostru privind „starea estetică“ poate fi comparată cu aceea a lui Paul Valéry referitoare la „starea poetică“ (*l'état poétique*). Similitudinile și deosebiri între cele două formule sînt simptomatice pentru respectivele arte poetice. Valéry înțelege prin „stări poetice“ anumite emoții specific poetice, diferite de orice emoții psihice nu numai prin esența lor muzicală (aici recunoaștem sorgintea simbolistă a ideii), ci prin faptul că toate sentimentele și actele sau obiectele și evenimentele care participă la starea „poetică“, precum și ideile ce le reprezintă își schimbă valoarea. „Ele se cheamă unele pe altele, se asociază altfel decît în felurile obișnuite; ele sînt... muzicalizate, rezonante unul prin celălalt și oarecum armonic corespondente“¹⁸. Funcția poetică nu constă într-o trăire a emoției. Un poet nu trebuie să simtă starea poetică. Idee cu care Blaga este întru totul de acord. Dar Valéry extrage din această teză următorul corolar, pe care poetul nostru nu l-ar mai fi putut adopta: funcția poetului este de a produce starea poetică la alții. Există astfel o distincție totală între „efectul de poezie și sinteza artificială a acestei stări“¹⁹ — așa cum se realizează într-o lucrare poetică. Dacă, pentru Valéry, poemul este așadar o „mașină de pro-

¹⁸ Paul Valéry, *Poésie et pensée abstraites*, în *Oeuvres*, NRF, Bibl. de la Pléiade, vol. I, p. 1320.

¹⁹ *Id.*, p. 1322.

„dus starea poetică cu ajutorul cuvintelor“, Blaga atribuie „starea estetică“ înainte de toate creatorului.

Aplicînd concepția sa privitoare la mutația estetică în analiza curentelor literar-artistice moderne, Blaga schițează un tablou al „fețelor unui veac“²⁰. Romantismul, naturalismul, impresionismul și „noul stil“ sînt cercetate prin prisma analogiilor stilistice interioare pe care fiecare din aceste „stiluri“ le reprezintă. Este de remarcat că simbolismul apare, în această analiză comparată, ca „o variantă poetică a impresionismului“, și că artei poetice a lui Verlaine („*De la musique avant tout chose*“) i se găsesc analogii în pictura lui Monet, sculptura lui Rodin, romanul lui Huysmans, teatrul lui Maeterlinck și filosofia lui Bergson ori a lui Ernst Mach. Poezia ca artă a nuanțelor, folosind cuvîntul care nu „înseamnă“, ci „sugerează“, rod al unei sensibilități decadente (ca și muzica lui Debussy etc.), constituie pentru autorul eseului *Fețele unui veac* tocmai modelul liric depășit prin „noul stil“.

Era de așteptat ca Blaga poetul să mediteze în eseul său referitor la „noul stil“ asupra mutațiilor în conștiința lirică a timpului său. Dar dacă el se arată foarte receptiv față de înnoirea viziunii picturale (Van Gogh, Cézanne), dacă vede în Nietzsche un răsturnător al valorilor, profetul unor mituri, dacă îl interesează sculptura nouă și fizica nouă (Einstein), în schimb, din spațiul literar, nu alege decît exemplul teatrului nou (Claudel, Strindberg, Wedekind, Georg Kaiser). Într-un sens, „noul stil“ s-ar putea identifica — pe tărîmul literelor — cu expresionismul, dar Blaga nu se referă, în *Fețele unui veac*, la acest avangardism germanic. Înțelegem, din amintirile sale vieneze, relatate în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, că primul său contact cu inovațiile artei „expresioniste“ este — teoretic și practic — acela cu tezele și lucrările unor plasticieni precum Kokoschka, Feininger. „Astea sînt noile 95 de teze ale lui Luther“ — își spunea tînărul întîlnind la Viena manifeste expresioniste, dar acestea par să fi fost teze referitoare exclusiv la noua pictură, și nu la lirica expresionistă. Paragrafele referitoare la Van Gogh, din lucrarea lui Max Deri, *Die*

²⁰ Lucian Blaga, *Fețele unui veac*, Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1926.

Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert, îl inițiază într-o artă pe care el însuși o consideră inițitoare. Se poate afirma că poetica și estetica lui Blaga sînt in-formate înainte de toate prin contactul său mediat cu artele plastice, și nu prin acela imediat cu poezia.

Firește, nu putem vorbi despre o ignorare a experiențelor liricii, ca și a artelor poetice moderne. Din puținele date pe care ni le pun la dispoziție, pe de o parte eseurile sale, pe de altă parte unele mărturisiri personale ale poetului, putem reconstitui sfera cunoștințelor sale în domeniul acesta. Cunoaște, între altele, influența asupra poeziei, și chiar a poezicii moderne, a lui Walt Whitman; se referă nu o dată la textele lui Paul Valéry, în care — îndeajuns de bizar — identifică un „poet cosmic...” și un „gînditor de o puternică viziune”²¹, îl preocupă manifestele avangardiste, despre care afirmă că sînt cele mai frumoase opere ce le-au produs poezii acestor mișcări (se referă îndeosebi la futurism și suprarealism²²). Blaga nu are, însă, nici pe de parte curiozitatea exploratoare a lui Ion Pillat întru depistarea unor noi continente lirice. El nu are nici măcar fervorile unui lector pasionat. Iar programele clamoroase ale conventiculelor avangardiste nu găsesc în el un adept posibil (nici un adversar înverșunat, dealtfel), ci un calm degustător al virtualităților lor artistice. Cînd se plînge că „nu avem” o critică a modernismului²³, o face gîndindu-se, desigur, și la judecarea propriei sale poezii, pe care o consideră, firește, ca aparținînd curențelor innoitoare.

Poetica lui Blaga nu poate fi nicidecum integrată în, derivată din ori măcar corelată cu o estetică a misterului, de tip simbolist, deși în centrul ei stă cultivarea tainei ca taină. Cunoaștem acea *ars poetica* — în același timp program spiritual — cu care se deschide prima culegere a poeziilor sale :

²¹ Lucian Blaga, *Interferența artelor*, *Patria*, Cluj, an. V, nr. 229, 21 oct. 1923, p. 1.

²² Lucian Blaga, *Manifestele*, *Gîndirea*, an. IV, nr. 11, 1925, p. 338.

²³ Cf. articolul *Critica*, *Patria*, an. VI, nr. 55, 15 martie 1924, p. 1.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-nțîlesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.

Sporirea (nu conservarea) tainei, pe care și-o propune autorul *Poemelor luminii*, ține de o *voință de mister* specific blagiană. S-ar putea stabili o ascendență a sa, în această privință, care ar porni de la textele inițiatice (a *Cincea Poartă* egipteană, tablele orifice), trecînd prin scrierile gnostice (lucrarea lui Leisegang *Die Gnosis* a fost una din cărțile de căpătîi ale poetului), prin formulele dogmatice ale misterele creștine (se știe importanța pe care o atribuie gînditorul, în *Eonul dogmatic*, acestei modalități de cunoaștere) pînă la viziunile unui Swedenborg ori la poeziile vizionarului Blake. Se pot stabili de asemenea corespondențe între *voința de mister* blagiană și voluptatea romantică a misteriosului. Într-adevăr, pentru romanticii îmbibați de tradițiile ocultismului și pentru mistici, un halou de mister îmbracă totul. Taina ține — pentru ei — de esența lucrurilor. „Întreg vizibilul, spunea Novalis, se întemeiază pe un fond invizibil, ceea ce se înțelege, pe un fond care nu se poate înțelege, ceea ce se poate pipăi, pe impalpabil.“

S-ar părea că *voința de mister* blagiană ar avea raporturi, mai directe decît aceste corelări ipotetice, cu căutarea baudelaireiană a misteriosului. După cum universul poetic din *Florile Răului* e o „pădure de simboluri“, lumea toată — în viziunea lui Blaga — e plină de tainice semne: „rune, pretutindenii rune...“ (*Rune*). Toate fapăturile poartă o semnătură misterioasă, o pecete a tainei, o magică *signatura rerum*. Misterul, care ocupă un loc important în filosofia sa — spiritul uman fiind după el înconjurat și solicitat de un orizont al misterului —, acest mister este în același timp o transcendență și o imanență. „Frinele transcendente“ ale Marelui Anonim se opun — dinafară — apetitului uman de cuprindere; dar, totodată, poetul întîlnește tainele în calea sa, „în flori, în ochi, pe buze, ori morminte“. Țărîna toată „e plină de zumzetul tainelor“. Ele sînt strecurate în țesătura intimă a firii. Aceste taine de care se simte asediat stîrnesc în poetul nostru fiorul său liric cel mai

autentic. „Eu am crescut hrănit de taina lumii“, mărturisește el odată, asemenea lui Hyperion, eroul liric al lui Hölderlin, pentru care „lumea a devenit mai tainică“.

Textul unei confesiuni-meditații, din *Pietre pentru templul meu*, ne poate indica sensul pe care îl are — pe planul creației poetice — *voința de mister*. Iată un fragment din acest text: „Veacuri de-a rindul filosofii au sperat că vor putea odată să pătrundă secretele lumii. Astăzi filosofii n-o mai cred, și ei se plîng de neputința lor. Eu însă mă bucur că nu știu și nu pot să știu ce sunt eu și lucrurile din jurul meu, căci numai așa pot să proiectez în misterul lumii un înțeles, un rost, și valori cari izvorăsc din cele mai intime necesități ale vieții și ale duhului meu. Omul trebuie să fie *creator* — de aceea să renunțe cu bucurie la cunoașterea absolutului.“²⁴ Ceea ce nu va mai cuprinde epistemologia lui Blaga în dezvoltările ei ulterioare este patosul juvenil al *creatorului*, prezent în această reflecție din epoca *Poemelor luminii*. Nu avem, cum s-ar putea crede, în textul citat, o declarație de agnosticism, ci de voluntarism axiologic. Omul nu este copleșit de misterul cosmic; misterul îl incită la creație. Creația este o răscumpărare a neputinței de a cunoaște absolutul.

E greșit a se stabili raporturi de cauzalitate între planul ideăției și cel al poematizării blagiene. Tot astfel e greșit a se spune că Blaga poetul e un adversar al rațiunii. Nu întâlnim la el proclamația poetică a falimentului rațiunii cu care ne-a obișnuit poezia modernă, de la Rimbaud la suprarealism. Dacă putem vorbi despre o cultivare a misterului — prezentă și în poetica sa —, aceasta nu e identică nici cu dezordinea metodică a simțurilor și spiritului, în care Rimbaud spera să se realizeze epifania misterelor, a invizibilului, nici enigmatizarea la care proceda Mallarmé pentru a realiza în banal, în familiar, misteriosul esențial. E adevărat că, înaintea lor, Baudelaire propovăduise cultivarea verbului cu valențe oculte, ca o replică la risipirea misterului prin instrumentele științei. În aparență, nu alta ar fi fost intenția tînărului Blaga, cel care se bucura de acel

²⁴ Lucian Blaga, *Zări și etape*, E.P.L., București, p. 32.

ignorabimus, de recunoașterea limitelor cunoașterii științifice, spre mai marea glorie a creației poetice.

Dar chiar această situație în mister a poeticului (și, subsecvent, a poetului) nu reprezintă o ocultare a poeziei, o închidere a sa în irevelatul absolut. Misterul, în poetica lui Blaga, joacă rolul unei substanțe originare și esențiale a poeziei. El este cuvântul, nu tăcerea dinții; el se cere nu *tradus* în discursul liric, deci trecut într-un alt registru (ceea ce ar fi echivalent cu explicarea lui, cu o des-tăinuire a lui), dar nici conservat ca atare (ceea ce ar însemna o rămânere în misterul absolut). În *Artă și valoare*, deci într-un text mai târziu, găsim o precizare interesantă cu privire la comunicarea cu misterul într-o operă de artă, comunicare ce implică și o... izolare de mister. „Opera de artă chiar cea mai perfectă este tocmai în virtutea perfecțiunii ei un produs care se referă desigur la un mister, dar care în același timp, atit prin metaforismul, cit și prin tiparele sale, abisale sau stilistice, ne și izolează de mister.”²⁵ Geniu creator, poetul are darul de a trăi cu o deosebită intensitate situația ontologică a omului, adică în orizontul misterului cu tot ce implică această existență; el are „darul de a converti misterele în metafore revelatorii și de tipare abisale”²⁶. Actul poetic este eminamente metaforic și stilistic. El *convertește* misterul: operație de transmutare, în nici un caz de reducere. T. S. Eliot, a cărui poetică derivă din estetica simbolistă a misterului (adică a aluziei, a nuanțelor, a unui *sfumato* cu grijă menajat), preconiza și el o transmutare, mai exact o strămutare a datelor realului în ireal. În fond, o asemenea estetică a transfigurării domină (sub diverse chipuri) artele poetice ale unor Arghezi, Barbu ori Pillat. Poziția lui Blaga este diferită (în parte și prin lipsa unei adeziuni fie și pasagere, ori a unei influențe, fie și îndepărtate, a simbolismului). El nu vizează o transmutare a realului, a cognoscibilului (sensibil, perceptibil, rațional) în irealul misterios (imperceptibil, irațional etc.), ci a misterului originar într-un mister originar asimilat poetic, adică metaforic și stilistic, a necreatului în

²⁵ Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1946, p. 579.

²⁶ *Id.*, p. 561.

creat. Desigur, o asemenea transmutare care *argumentează* valoarea misterului este opusă celeilalte, care îl reduce : „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină“. E o dedublare a luminii pe care o prezintă îndeajuns de explicit poezia-program, patetic-declarativă, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii : lumina altora* care „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns, / în adâncimi de întuneric“, care ucide taina, e pusă în opoziție cu lumina mea. Cele două lumini, așa cum apar ele în această poezie în fața tainelor, una sugrumîndu-le, alta sporindu-le, pot fi puse în paralelă cu două procedee ale cunoașterii luciferice din filosofia lui Blaga : „plus-cunoașterea“, care năzuiește spre reducerea misterului cosmic, și „minus-cunoașterea“, care tinde să potențeze misterul. Poetul nu poematizează o filosofie, după cum filosoful nu conceptualizează o efervescență lirică. Cele două lumini nu simbolizează, cu toate apropierea ce se pot face, rațiunea și extraraționalul, intelectual enstatic și ecstatic în termenii lui Blaga, ci semnifică prin ele însele două puteri contrare operînd atît pe planul cosmic, cît și pe cel intim, al creației poetice.

Nimic nu se împotrivesc vederilor lui Blaga despre poezie ca o lirică a pseudomisterelor, a enigmelor. „Există un ermetism ce pornește de la cuvînt și rămîne la cuvînt, un ermetism al falselor taine, ca al ghicitorilor, și există o poezie anevoioasă, greu accesibilă sensibilității și inteligenței de toate zilele ; o poezie care se luptă cu tainele lumii, ca Iacob cu îngerul.“²⁷ Poezia lui Rilke este o asemenea luptă. Blaga vede în ea modelul exemplar al unei lirici de cunoaștere. O poezie a „sensibilității metafizice“²⁸, ce nu este însă o poezie didactică, discursivă. Filosoful nostru își manifestă adeseori repulsia față de discursul poetic-filosofic. Potrivnic al oricărei Gedankentlyrik, al ostentației filosofice în poezie, al unei așa-zise „poezii metafizice de natură didactică“²⁹, el consideră antipoetică versificarea unui discurs sistematic, articulat logic. Același motiv, care-l face să năzuiască spre sporirea tainei, îl determină să excomunică poezia

²⁷ Lucian Blaga, *Rainer Maria Rilke, Steaua*, nr. 12, dec. 1956 ; reprodus în *Isvoade*, ed. cit., p. 127.

²⁸ *Id.*, *ibid.*

²⁹ *Id.*, p. 49.

didactic-filosofică. E izbitor paralelismul — am putea spune chiar identitatea — între confesiunile poetului referitoare la „o fundamentală atitudine și reacțiune metafizică”³⁰, ce stă la baza speculațiilor sale, și mărturisirea sa după care toate sensurile poeziei sale ar ține de „domeniul unei sensibilități metafizice ce coboară în adânc și vine din adânc”³¹. Esențial este faptul că acea atitudine metafizică comunică cu această sensibilitate, fiind totuși radical diferite. Distincția pe care o face Blaga e semnificativă mai puțin pentru interpretarea poeziei (respectiv a filosofiei) sale, cât pentru modul în care se raportează la ele. Astfel, în poetica sa joacă un rol capital această „sensibilitate metafizică” ce nu are „confinii cu înțelegerea filosofică discursivă”³². Aceasta nu înseamnă doar indicarea unei surse a creației sale, ci și eliminarea oricărei intenții extrapoetice din perimetrul liricii. Poezia nu este mistică, metafizică etc. „Poezia mea este, în afară de orice intenție, așa cum este.”³³ Nu se găsesc într-însa sensuri ascunse, ce ar putea fi formulate în mod abstract; nici un motiv — mitic, metafizic, teologic — nu este tratat dogmatic. Declarațiile acestea nu fac parte doar dintr-o *ars poetica particulară*. Ele sînt generalizate³⁴ și formulate ca într-un edict ce absolvă doar poezia a cărei substanță izvorăște dintr-o reală sensibilitate metafizică și se prefăce în viziune, dar condamnă orice altă filosofie poetică.

Excluderea „ideilor”, a abstracțiilor din sfera poeziei favorizează, în mod cert, modalitățile gândirii arhaice, mitice sau magice. „Cei mai mulți mari poeți — constată Blaga — gîndesc în creațiile lor într-o formă arhaică, magică sau mitică, oricît s-ar fi dezbatut pe podișurile conștiinței de aceste moduri.”³⁵ Îndeosebi gîndirea și fantezia mitopoetică (mai mult chiar decît sensibilitatea metafizică) generează și in-formează lirica. Miticul este o constantă; el răspunde unei permanențe

³⁰ Lucian Blaga, *Despre cîteva excese de erudiție — Un răspuns*, Gîndirea, an XIV, nr. 3, 1935.

³¹ Note la Lucian Blaga, *Poezii*, ed. cit., p. 493.

³² *Id.*, *ibid.*

³³ *Id.*, *ibid.*

³⁴ Îndeosebi în articolul *Critica literară și filosofia*, *Saeculum*, an. 1, nr. 2, martie-aprilie, 1943, p. 3—15.

³⁵ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ediția cit., p. 108.

umane, nu este un dat arhaic transmis prin tradiție. Poetul îndeplinește o funcție mitopoetică; el creează sau proiectează mituri. „Născocesc motive mitice la fiecare pas, fiindcă fără de o gândire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie.“³⁶

În *Geneza metaforei și sensul culturii*, filosoful operează o serie de distincții între miturile „semnificative“ (care revelează semnificații ce pot avea un echivalent logic) și cele „transsemnificative“ (care încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic). În acestea din urmă recunoaștem refuzul des-tăinuirii, voința de mister, sporirea tainei din poetica blagiană. Spiritul mitic oferă o matrice poeticului, întrucît își întemeiază proiecțiile pe analogie, tinzînd să integreze lumea dată în viziuni construite din elemente de experiență vitalizată. Mitul (îndeosebi cel transsemnificativ) se degradează, se reduce la alegorie, prin exegeză, prin dezvelirea tainei. Desigur, Blaga știe prea bine — și o afirmă — că: „Ascunsul invită, cheamă, solicită actul dezvelirii“³⁷. Dar mitul nefiind un simplu înveliș al ideii, nu poate fi transpus în idee. Tot astfel mitul pe care poetul îl „născocesc la fiecare pas“ apare în poezia lui revelat *metaforic*. Miturile transsemnificative sînt alegoric interpretabile, dar interpretarea le anihilează ca mituri. După cum mitul nu poate fi tradus într-o idee, tot astfel poezia nu poate fi transpusă într-o proză decît distrugînd-o ca poezie. Poezia conține o „sarcină mitică“³⁸ pe care Blaga o atribuie cuvintelor ce o alcătuiesc. Astfel, vocabula „toiag“ ar avea o altă sarcină mitică decît cuvîntul „baston“. De unde o critică adusă poetilor contemporani pasionați ai verbului lipsit de sarcină mitică. Afirmînd o asemenea distincție în ordinea semantică, se întoarce oare Blaga la deosebiri de valoare poetică pe care artele poetice mai vechi le stabileau între cuvinte? Nu, desigur. Nu cuvintele luate în sine, ci raporturile dintre ele, structurile verbale dobîndesc o valoare prin participarea lor la o construcție metaforică. Limbajul poetic este, „în cea mai intimă esență a sa, ceva «metaforic»“³⁹.

³⁶ Note la Lucian Blaga, *Poezii*, ed. cit., p. 493.

³⁷ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 298.

³⁸ *Id.*, p. 300.

³⁹ *Id.*, p. 312.

Iar esența metaforică a limbajului poetic conferă verbului valori și virtuți, altele decât cele pe care cuvintele ce alcătuiesc acel limbaj poetic le au în vorbirea curentă.

Poezia este, așadar, funciar metaforică. Dar metaforicul e prezent și în creația metafizică, ba chiar și în problematica științifică. O deosebire radicală separă metafora mitică și poetică de cea care apare ca nucleu al unor formațiuni teoretice (metafizice și științifice). Și, înainte de toate, esența metaforică a limbajului poetic face ca metafora să nu constituie doar un atribut al poeziei. Nu desprindem doar metafore în țesătura lirică; însăși această țesătură e de natură metaforică. În filosofia blagiană a poeziei nu există tropi privilegiați. Poetul-filosof nu pledează pentru un „imaginism“ sau un „metaforism“ programatic. El nu prețuiește metafora mai mult decât alte elemente — tropi, figuri etc. — sau alte modalități prozodice. Alături de imagini, elementele conceptuale — recunoaște poetul — joacă un rol important în economia poeziei. Structurile poetice manifestă, însă, metaforismul funciar al actului revelator.

Din insistența cu care Blaga revine (atât în *Geneza metaforei și sensul culturii* cât și în *Artă și valoare*) asupra acestei idei, întrezărim un corolar al tezei privind originea abisală a creației poetice. De aici, în tipologia metaforelor pe care o prezintă gânditorul, în împărțirea pe care o face în două grupuri mari — al metaforelor plasticizante, generate prin analogie și având o funcție expresivă, precum și al metaforelor revelatorii, care conjugă fapte analogic-disanalogice spre a revela un mister —, accentul pus asupra celei de-a doua categorii. Prin poziția ei în orizontul misterului, prin metaforismul ei structural, prin metaforele revelatorii care o alcătuiesc, poezia îndeplinește un rost ontologic. Blaga atribuie chiar metaforei, în dubla sa ipostază, un dublu rost ontologic. Ea corectează situația îndoit precară a omului trăind într-o lume concretă, pe care nu o poate exprima, și într-un orizont al misterului, pe care nu-l poate revela. Structura metaforică a poeziei o face expresivă și revelatoare totodată. Astfel, poezia intervine în destinul uman. Poetica se prelungește în ontologie și metafizică.

Amintind alături de figurile poeziei elementele ei conceptuale, Blaga enumeră printre „mijloacele“ poetice *cuvîntul*. El se referă la corpul sensibil al verbului, la sonoritate și ritm, la structura concretă a limbajului poetic. „În poezie «cuvîntul» pentru sine, cu vocalele și consonantele sale, este un corp mistic ca o biserică.“⁴⁰ Agnosticul Blaga se dovedește în această formulare mai apropiat de sensul spiritualizat al tezelor lui Bremond, decît chiar unii discipoli francezi ai abatelui. Expresia este însă metaforică. În realitate, filosofia caută în statuarea unui *corp* al cuvîntului o compensație la conceptualitatea sa. „Corpul mistic“ nu trebuie înțeles decît ca o plenitudine intuitivă și, corelat cu ea, o funcție metaforică pe care verbul o are la nivelul substanței sale sonore.

Textele în care Blaga tratează despre „densitatea intuitivă a cuvîntului“⁴¹, ce nu se constituie numai datorită conținutului său semnificativ, ci și a corpului sonor ca atare, sînt pline de intuiții din nefericire nedezvoltate, nesustînute printr-un aparat experimental. Poetica filosofului nostru ar putea deveni o artă aplicată cu precepte concrete, reflectînd practica poetului. De fapt, avem unele observații privind limbajul poetic, care anunță rezultatul unor cercetări mai recente ale poeziei. Ele își au temeiul într-o ipostaziere a materialității cuvîntului poetic. Misticitatea corpului sonor verbal este echivalentul unei autonomii sau, mai exact, a unei valori specifice. Limbajul poetic este alcătuit din cuvinte, dar valoarea poetică a acestora nu rezidă doar în expresivitatea lor. Cuvintele în poezie nu sînt doar instrumente de comunicare, ci esteme — ca să folosim un termen al poeziei recente. Ele dobîndesc prin sonoritate, ritm, muzicalitate, poziție în frază etc. ceea ce nu le conferă doar valoarea lor semantică, virtuți și funcții specifice poetice. Ele sînt revelatoare la acest nivel al materialității lor, prin substanța lor sonoră, prin structura lor sensibilă. Dintr-o nevoie a corelării tezelor poeziei, Blaga asociază valoarea aceasta substanțială a corpului sonor și structura metaforică a limbajului poetic. Astfel: „Cuvîntul poetic este în materialitatea sa desi-

⁴⁰ Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 590.

⁴¹ *Id.*, p. 654.

gur *altceva* decît o stare emotivă sau un gînd, dar el prezintă tocmai în materialitatea sa și ceva *analogic* stării emotive sau gîndului. Limbajul poetic este prin urmare, prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare, ceva «metaforic».⁴² Blaga observă (mult înaintea unui Wimsatt, autorul cunoscutei lucrări *The Verbal Icon*) că limba poetică se deosebește de proză prin faptul că — în calitate de mediu sonor și ritmic — devine „icoana miraculoasă a unor stări sau lucruri, exprimate de altă parte și conceptual prin ea”⁴³. Dacă eliminăm „miraculosul”, ca și „misticul”, simple epitete ornante ale filosofului-poet, rămîne recunoașterea cuvintelor *icon*, care ne dau o imagine a obiectului în sensul de reproducere, model sau structură, prin însăși substanța lor. De aici decurge calitatea revelatoare, și nu simplu expresivă a limbajului poetic, acesta fiind, am putea spune, un *analogon metaforic* al stărilor, gîndurilor, trăirilor sau obiectelor.

Ne întrebăm dacă, în faza edificării trilogiilor, Blaga ar mai fi susținut o idee pe care o exprimase într-un text din *Pietre pentru templul meu*. „Poezie — afirma tinărul cugetător — poți scoate din orice material. Cu toate astea, nu cunosc nici un singur mare poet să nu sufere de prejudecata că poezie poți făuri numai dintr-un anumit soi de material.”⁴⁴ Limbajul poetic nu este identic cu limbajul comun. Acesta din urmă trece printr-o transformare conjugată cu trecerea omului din orizontul lumii date în orizontul misterului și al revelării. Proprietățile latente ale limbajului sînt „magic solicitate”⁴⁵ în poezie. Aceste proprietăți sînt actualizate poetic sub forma unor abateri de la vorbirea comună. Astfel instrumentul comunicării sociale se metamorfozează în limbaj poetic.

Schițînd, în *Artă și valoare*, o evoluție a condiției limbajului poetic de la vechii greci pînă la zilele noastre, Blaga afirmă relativitatea valorică a elementelor prozodice. Nici ritmul, nici metrica, nici rima nu sînt absolute ale limbajului poetic. Toate aceste mijloace de

⁴² Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 313.

⁴³ *Id.*, p. 314.

⁴⁴ Lucian Blaga, *Zări și etape*, E.P.L., București, p. 25.

⁴⁵ Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 534.

sensibilizare depind de intenția revelatoare și de categoriile abisale ale poetului. Ca într-o *apologia pro arte sua*, Blaga pledează pentru un limbaj poetic modern, cu ritmuri libere și lipsit de rimă. Există într-o asemenea poezie goluri de organizare ce sînt compensate prin inversiuni sintactice și abundența metaforelor chiar și a celor abstracte. [...]

Adversitatea împotriva Avangardei se accentuează pe măsură ce trec anii; asistăm la o clasicizare a concepțiilor lui Blaga despre poezie în anii de după 1942—1943. El însuși mărturisește, referindu-se, e drept, la creația sa poetică: „De la forma versului liber, în ritmuri abrupte, trec tot mai mult la forma clasică, căutînd totuși să păstrez și să amplific modernitatea expresiei. Pe drumuri subt soare, sau pe cărări adumbrite mă simt redat rostului meu ziditor”.⁴⁶ Urmărind evoluția aceasta a poeziei și, subsecvent, a poezicii blagiene, observăm o influență a folclorului. În poezia populară, filosoful descoperea o matcă stilistică fecundă a marilor proiecții metafizice ca și a viziunilor poeziei majore. Doina revelează orizontul spațial cu care e solidar sufletul inconștient românesc. Chiar metrica poeziei noastre populare (întemeiată pe troheu și iamb, refuzînd dactilul) ar fi determinată și ar manifesta totodată categoriile stilistice matriciale ale spațiului mioritic. Un poet român trebuie să țină seamă de ritmurile interioare ale limbii, care s-au creat concomitent cu constituirea ritmică a acestui spațiu.

Stilul, mai exact determinantele stilistice, constituie — în spiritul filosofiei lui Blaga — o necesitate ineluctabilă. „Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simțim decît arareori ca atare.”⁴⁷ Creatorii au adeseori o conștiință „periferală” a propriului lor stil. Preceptul suprem și cuprinzător al poezicii lui Blaga este cel, neformat de el, dar prezent în subtextul operei sale, după care poetul, creator prin excelență, se cuvine să dobîndească o superioară conștiință a fatalităților stilistice care determină din umbra inconștientului creația sa. Pentru poetul-filosof, inconștientul este și rămîne prețios ca inconștient, ca materie a crea-

⁴⁶ Note la Lucian Blaga, *Poezii*, ed. cit., p. 492.

⁴⁷ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 4.

ției, ca o eternă copilărie a spiritului. Dar creația în sine presupune autocontrolul (pe care nu-l presupun, după Blaga, scrierile suprarealiste) și, mai mult decît atît, o reflecție asupra creației, cu alte cuvinte dedublarea poeziei printr-o poetică lucidă.

Poetica lui Blaga e clădită pe tensiunea subiacentă a inconștientului ce se pretinde conștientizat, revelat, fără ca puterile abisale să fie abolite. Paradox fundamental al creației poetice și metafizice blagiene. Că această creație este funciar *poezie*, că întreaga cultură umană ca revelare a misterului — mitică, metaforică și stilistică — este structural poetică, întregul sistem al trilogiilor ne-o dovedește. Fără să fi elaborat o *Ars poetica*, Lucian Blaga a construit un vast edificiu filosofic — de la epistemologie prin filosofia culturii și valorilor, la metafizică — pornind de la o meditație asupra destinului omului creator, în fond, al poetului.

[*Arte poetice ale secolului XX*, Ed. „Minerva”, București, 1976, p. 35—56.]

ALEXANDRU TÂNASE

CONDIȚIA AXIOLOGICĂ A ARTEI

Lumea valorilor este, în concepția lui Blaga, cîmpul specific al existenței umane după ce s-a produs acea mutație ontologică ce l-a săltat pe om în orizontul misterului. Vocația dintotdeauna a filozofiei a fost tocmai de a elucida substratul și natura acestor valori. „Conștiința umană trăiește într-un climat de valori spirituale... O concepție metafizică despre misterul cosmic, despre existență, despre lume și viață își merită cu adevărat numele cînd poate să legitimeze într-un fel și lumea valorilor.”¹ Blaga respinge două concepții diametral opuse : a) *concepția platonice* după care valorile alcătuiesc o lume autonomă, obiectivă, de unde ideea că anumite bunuri culturale în care se întruchiează valorile produc stări și reacții de satisfacție estetică pentru

¹ Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, p. 630.

că sînt în sine valori ; b) concepția psihologizantă a valorilor, care le preface pe acestea în simple stări subiective ale omului. Cîmpul valorilor, în care trăiește și se afirmă conștiința umană, este divers și polifonic. El prezintă *valori terminus* (sau *valori scop*), despre care „nu avem conștiința că ar sta în slujba altor valori“, ci, dimpotrivă, sînt receptate ca existențe obiective, autonome și *valori mijloc* (mediatoare). Teoria valorilor este aceea care ar trebui să lămurească pentru ce valorile se afirmă în conștiință fie ca ceva obiectiv și autonom, fie ca un absolut. Împotriva iluzionărilor finaliste, Blaga notează că obiectivarea, autonomizarea valorilor sînt rezultate ale unei *iluzionări* căreia conștiința, înzestrată cu o imunitate nativă față de *criticismul* valorilor, îi este supusă în chip *tiranic* ; ea (conștiința) se iluzionează în sensul că valorile ce se declară în ea alcătuiesc o lume *obiectivă*, sau chiar *autonomă*, sau chiar *absolută*, ceea ce filozoful român nu poate accepta, deoarece pentru el toate produsele spiritului, toate formele culturii se originează în existența specific umană, în orizontul misterului, spre revelare.

După cum am văzut, Blaga respinge *estetismul*, dar admite ideea autonomiei relative a esteticului. Esteticul nu este reductibil la alte valori, dar opera de artă — scrie Blaga — depășește sfera esteticului, „întrucît poate să întruchipeze și valori etice, religioase, intelectuale, culturale“². Evident că la Blaga ceea ce asigură și de această dată cosmicitatea operei de artă, structurarea internă ierarhică a valorilor extraestetice eterogene și a celei estetice într-un tot unitar, într-un cosmoid, este aderența artei la orizontul misterului și al revelării. Valorile sau structurile estetice care aparțin artei sînt, în viziunea lui Blaga, valori polare, valori vicariante, valori terțiare, valori flotante și valori accesorii.

Valorile polare sînt alcătuite din termenii polari și se bazează pe tensiunea între structuri de caracter opus, cum ar fi mister și revelare sensibilă, unitate și multiplicitate, aspecte semnificative și aspecte iraționale, creație spontană și lucrare făcută. „Aceste polarități cărora desigur li se pot adăuga și altele se împletesc multiplu și variază în orice operă de artă. O operă de artă repre-

² Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 630.

zintă totdeauna un dozaj de mister imponderabil și de revelare sensibilă, de unitate și multiplicitate, de semnificație și iraționalitate... de canonicitate și originalitate..."³ În lumina acestui principiu, al polarității care, într-o formă sau alta, apare mereu la Blaga, el face interesante considerații cu privire la arta clasică antică, arta bizantină, arta romantică, la opera unor personalități de geniu ca Rembrandt, Van Gogh, Leonardo da Vinci, Tolstoi și Dostoievski. Ceea ce trebuie remarcat în legătură cu aceste valori este faptul că tensiunea lăuntrică, pe care o angajează între termeni corelativipolari, ne ferește de unilateralități și exclusivisme, în sensul că nu există curent artistic, artist sau scriitor, operă de artă în genere, care să poată fi reduse la o singură dimensiune; componentele polare enunțate participă solidar în proporții variate, accentul căzînd pe o latură sau alta, pe echilibrul dintre ele.

Valori vicariante. După cum se știe, categoriile abisale, care compun o *matrice stilistică*, sînt transpoziții conceptuale ale unor factori ce lucrează în inconștient și care modelează plămămirile artistice. Aceste categorii se răsfrîng în conștiință unde se cristalizează și se afirmă ca *valori*, reprezentînd suportul aprecierii estetice, atît în conștiința artiștilor, cît și a aceloră ce receptează arta. Blaga numește aceste valori vicariante deoarece nu sînt fixe, pot fi înlocuite prin altele de același gen, sînt deci substituibile, printr-un *proces involuntar*. Aceste valori, care pot servi și drept criterii în judecarea operei de artă, sînt imanente unor anumite specii de artă, dar se configurează și după apartenența noastră la o anumită regiune spirituală, la un anumit complex etnic, la un anume timp și loc. Acest fapt determină și o anume modelare și orientare a gusturilor, deși pot interveni și chiar intervin asimetrii, divergențe între *valorile conștiente* ale unui ins și categoriile sale inconștiente, între *orientarea creatoare* a unui autor și gustul său. În acord cu datele fundamentale ale concepției sale, Blaga apreciază gustul ca un fenomen de conștiință, care aparține în mare măsură sferei conștiinței, deși răspunde și unor *structuri inconștiente*, în timp ce orientarea creatoare propriu-zisă este operă a categoriilor

³ *Idem*, p. 631.

stilistice ce-și au sălașul în inconștient. Citează ca exemple de dezacord între gust ca orientare conștientă și resorturile inconștiente ale creației pe Cézanne, care, prin ambianța culturală și gust, aspiră să fie acceptat în saloanele impresionistilor, dar aceasta nu era în concordanță cu orientarea creatoare interioară a unui mare pictor care a fost atât de mult altceva decât impresionist, încât a inițiat o nouă școală artistică; sau Hölderlin, care năzuia spre un ideal artistic schillerian, dar nu a fost niciodată înțeles de Schiller, pentru că, în fapt, el a reprezentat altceva ca model stilistic.

Valorile terțiare aparțin exclusiv sensibilității și, spre deosebire de cele polare și vicariante, care nu au, după Blaga, nici un corespondent în ordinea naturii, posedă un pendant pe linie naturală, deși se supun legii non-transponibilității. În natură, valorile sensibilității sînt suverane, în artă ele însă sînt valori funcționale, asimilate și subordonate altora, servind menirea revelatorie de mister. „Valorile estetice ale sensibilității, cum ar fi ritmul, proporția, armonia, metaforismul propriu-zis, complexul intropatic, pot să fie valori suverane autonome în cadrul naturii, dar în ordinea artei ele nu sînt decât valori terțiare, funcțional subordonate valorilor de componentă polară și valorilor stilistice.”⁴ Blaga critică *formalismul estetic* de proveniență herbartiană, pentru dogmatismul monovalent al raporturilor formale din care e presupusă a fi alcătuită opera de artă. Pentru el, polivalența esteticului decurge din amfibismul conștiinței. „În imperiul artei, intuitivul, concretul este exponențial organizat, atât prin categoriile conștiinței cît și prin categoriile stilistic-abisale... În natură concretul intuitiv apare în cadrele categoriale ale conștiinței, în artă concretul intuitiv îndură o modelare categorială, exponențială, întrucît aici el se organizează și pe liniile de forță ale categoriilor abisale.”⁵

Valorile accesorii nu fac parte din însăși structura operei de artă, ci au rostul de a pune în relief valorile esențiale; ele sînt date odată cu cadrul general în care e pusă opera de artă sau au menirea de a o izola, de a o reliefa. Însăși *natura*, cu elementele ei de sensibilitate

⁴ Ion Pascadi, *Esteticieni români*, Ed. Academiei, 1969 p. 81.

⁵ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 654.

și de semnificație, poate fi un cadru accesoriu pozitiv sau negativ. Elementele ajutătoare pentru o cât mai bună organizare a unei săli de muzeu, pentru o cât mai bună contemplare și receptare a operelor expuse fac parte din categoria acestor valori accesorii. Un monument de arhitectură, o catedrală gotică, de exemplu, poate să producă impresii diferite după modul în care se integrează în mediul înconjurător — în cadrul naturii, într-o cetate medievală sau într-un oraș modern. Problema este foarte importantă în lumea de azi, aflată în plin proces de urbanizare, căci de modul în care este privită și rezolvată în reconstrucția culturală problema acestor valori accesorii depinde trăinicia continuității istorice între vechile epoci de cultură și stiluri de artă și exigențele moderne. Integrarea noilor construcții și amenajări urbane trebuie avută în vedere nu numai la nivelul structurilor naturale ale unui spațiu geografic, ci și la cel al structurilor culturale ale unor geografii spirituale distincte, al traiectoriilor sufletești și destinului unor culturi cu rădăcini adânc înfipite în istorie.

[Lucian Blaga — filosoful poet, poetul filosof, Ed. „Cartea Românească”, București, 1977, p. 162—166.]

MEMORIALISTUL, PUBLICISTUL

TUDOR VIANU

CUGETĂRILE D-LUI LUCIAN BLAGA¹

[...] Cugetările d-lui Lucian Blaga participă la marile curente ale gândirii moderne. O anumită predilecție mistică a vremii, energetismul lui Nietzsche, pragmatismul filozofilor noi sau umanismul mai vechi al lui Goethe — toate, toate câte peste deosebiri de sistem înseamnă o prețuire a omului în sine, întreaga țesătură de perspective abstracte și de năzuințe morale ce-și încrucișează răsunetele în conștiința entuziastă a unui om de cultură modernă se găsesc înregistrate în paginile pe cari d-l Blaga ni le oferă.

Spiritul modern a renunțat de mult la ambiția deșartă de a cunoaște și a explica totul. O mare parte din poezia și cugetarea timpului se întemeiază pe postulatul enigmei universale. Maeterlinck ne-a prilejuit, în tragice viziuni, aprehensiunea misterului ce ne înconjoară. Iar filosofia nouă, cunoscînd greutatea de a explica natura după formula mecanicistă, ne-a arătat cită „contingentă” există în procedeele sale. În spiritul acesta d-l Blaga îndrăgește misterul: „Este oare ceva mai plin de înțeles ca neînțelesul?”. În mijlocul oceanului de nepătruns, ființa noastră se înalță ca un răspuns la întrebările tuturor zărilor. Pentru filosofia pragmatistă știința valorează cită lesniciune găsește sufletul nostru în ea. Adevărul pentru matematicianul Poincaré era numai o soluție *comodă*. Oprindu-se la astfel de izvoare, d-l Blaga ne va spune:

„Cît de mult ne-am făcut din *confort* un principiu se vede și din aceea că o ficțiune simplă ne pare mai adevărată decît un adevăr complicat“.

¹ *Pietre pentru templul meu*, Sibiu, 1919.

Sau :

„Nouăzeci și nouă la sută dintre oameni nu iubesc nici minciuna și nici adevărul, ci viața întreagă mint și spun adevărul, după cum e mai *comod* să facă una sau cealaltă“.

Mai mult, adevărul trebuie să exprime voința noastră tare și eroică. Latura aceasta extremă a pragmatismului general o formulează Nietzsche :

„Falsitatea unei judecăți nu e pentru noi o obiecțiune împotriva acelei judecăți. E vorba de a ști în ce măsură această judecată accelerează și conservă viața, menține și chiar dezvoltă speța.“ (*Dincolo de bine și rău*, af. 4.)

Sub auspiciile marelui filosof și poet, d-l Blaga va scrie :

(E vorba de credințe.) „Ele se nasc cu tendința de a influența, cu un «Wille zur Macht»² ; în dosul lor întrezărim întotdeauna o voință sau un entuziasm, un raționalism practic sau un dor de a stăpîni ca un resort care le susține și le dă tărie.“

Iar toate acestea — tălmăcire a naturei prin om și, consecințe, drepturile personalității libere și originale — le aflăm în doctrina poetică a lui Goethe.

„Nu poți să scoți din om decît ceea ce poartă în sine“, exclamase acesta în *Hermann și Dorothea*.

Iar d-l Blaga se va întreba :

„Nu e eroic să-ți zidești din intern, în chip organic, icoana despre lume și viață...?“

O asemenea personalitate își fixează idealul în activitate și drepturile noastre ni le merităm numai în măsura luptei.

„Acela își merită libertatea — ne spune Goethe — care o cucerește în fiecare zi.“

Aproape izbitoare cu reflecțiunea d-lui Blaga :

„Moralitatea pentru mine are valoare în primul rînd prin aceea că trebuie s-o *cucerim* în fiecare zi din nou“.

Astfel, d-l Lucian Blaga ne dă o culegere de cugătări cari ne înfățișează numai răsfrîngerile și elaborările unui suflet în **formațiune**. Gîndirea sa oscilează încă

² Voința de putere (n.ed.).

între un anumit misticism, doctrina puterii³ și umanismul lui Goethe. Nesiguranța provine tocmai din pricina faptului că sinteza definitivă nu s-a încheiat. Individualitatea autorului nostru nu s-a fixat încă într-o atitudine sigură și hotărîtă. Pînă la personalitate mai e o cale. Cartea sa ne vorbește însă de entuziasmul lecturilor sale, dar și de un suflet capabil să se recunoască în cugetarea altora.

Călăuzit de un bun instinct, dl. Blaga și-a intitulat broșura: *Pietre pentru templul meu. Avem pietrele; suntem în drept să așteptăm edificiul*. Nu avem nici un motiv de a ne îndoi că edificiul va fi chiar un templu.

În ce privește forma în care cugetările d-lui Blaga — pe care îl cunoaștem și din poeziile sale ca un îndemînatec al imaginii — ni se înfățișează, ea e adeseori nouă și sugestivă.⁴ Uneori însă gîndirea, nelăsîndu-se prinsă în tiparele strînse și țîșnitoare ale aforismului, se perpetuează în lungimi și se întovărășește cu dezvoltări cari fac slăbiciunea cea mai mare a volumului.

Salut totuși în cugetările d-lui Blaga un suflet și o preocupare pe care o știm și a noastră. Paginile cronice de față înseși și-au luat sarcina modestă de a actualiza, în o parte a conștiinței românești, unele din ele ce alcătuiesc podoaba morală a omului nou. Suntem, aci, în vechiul regat, am cunoscut mai mulți dintre cei de peste munți, un mănunchi crescut și pentru *alte* bucurii. Suntem o generație întreagă. Am crescut unul pentru altul și trebuie să ne regăsim. A avea conștiința și entuziasmul generației tale nu este doar țărmul sigur pentru pasul călătorului, cerul de mîngîiat și duhul de întărire, dar însăși condiția desăvîrșirii către care năzuiești. Numai actualizînd virtualitățile timpului tău poți ajunge pînă la *tine*.

³ Enunțată de Nietzsche în lucrarea „Voința de putere” (1906) prin care se propăvăduiește înlocuirea moralei tradiționale „a sclavilor” printr-o „morală a stăpînilor”, capabilă să se înalțe deasupra oricărei distincții între „bine și rău” și să se autofortifice „prin voința de putere”. (N. ed.).

⁴ Tonul în genere înalt ne face să regretăm unele expresii cari sunt simple jocuri de cuvinte sau unele accente puțin fericite, ca de ex.: „Cu soarta se luptă omul ca după vorba aceea: cînd ea deasupra, cînd el dedesupt...”

Există un mare suflet european. Cerurile țării noastre s-au lărgit într-atîta că strălucirea lui devine o nevoie. [...]

Dacă înțeleg bine datoria generației noastre, ea mi se rezumă în tendința către marea cultură: realizarea locală a sufletului european.

[Sburătorul, I (1919), nr. 8 (iunie), p. 179—180.]

GEORGE IVAȘCU

[FARMECUL PROPRIEI REGĂSIRI]

Dintre scrierile postume ale lui Lucian Blaga, caietul intitulat *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, datat 1946, este de un deosebit interes pentru istoricul și criticul literar. Raportată la biografia propriu-zisă și cu atît mai mult la diagrama personalității scriitorului, la universul copilăriei și al adolescenței, la mediul în care și-a format primele reflexe față de natură și societate, la cercul familiei în care a crescut, la școlile pe care le-a urmat, la evenimentele istorice cărora le-a fost contemporan (în principal, primul război mondial) — această scriere își definește prin ea însăși argumentele ce o recomandă tiparului.

Avînd factura unor amintiri organizate cronologic, nu fără o certă intenționalitate artistică, acest original „hronic și cîntec al vîrstelor“ relevă totodată un Blaga prozator liric, diferit de prozatorul ideologic din scrierile sale teoretice, confin, totuși, lor prin atmosfera generală care se degajă tulburătoare pentru ceea ce oferă ca revelație asupra universului interior și secret al unei personalități. Faptul de a-i fi conferit și o anume finalitate artistică — aceea pe care autorul și-o voia în 1946 — implică, de asemenea, o dimensiune care sporește valoarea scrierii pentru definirea conștiinței artistice a poetului și filozofului Blaga. [...]

În farmecul acestui original *Hronic și cîntec al vîrstelor*, cititorii vor descoperi ei înșiși, dincolo de elementul documentar-biografic, pe poetul dintotdeauna. Căci pe meningea universului de atunci s-a imprimat și amin-

tirea unei zile cînd a „pus la încercare cerul“. Narațiunea ia direct structura de poem: „Umblînd odată pe uliță cu ochii în sus, am băgat de seamă că cerul venea tot cu mine. Zenitul se mișca din loc — ținîndu-se neîntre-rupț deasupra mea! Era o mare descoperire cu totul nouă, pe care mă simțeam obligat să o păstrez ca un mare secret în cel mai ascuns ungher al inimii.“ Peste ani, imaginea avea să revină în poezia *Vestea cea bună*, (publicată pentru prima dată în *Contemporanul*, nr. 19, din 7.V.1965) :

Printre lucruri cînd umblăm, pe aproape sau departe,
cerul singur cu tăria sa albastră
ne urmează pretutindeni în viață și în moarte.
Da Zenitul e mereu deasupra noastră !

Evocarea primilor ani de școală, la Sebeș-Alba, de-parte de casa părintească, duce, prin asociere ca și prin anume contraste, la unele schițe ale lui Slavici, dar și la amintirile din copilărie ale lui Creangă. Viziunea lui Blaga e mai puțin „literară“, mai direct și mai tehnic memorialistică decît a humuleșteanului. Dar cît de pregnantă este amintirea zilelor de joi, cînd, fiind zi de tîrg, „Mama și Tata se osteneau pînă la Sebeș, cu că-ruța“ ! Totuși — mărturisește poetul peste decenii —, niciodată școala și inima lui n-aveau să se-ntîlnească. Nu greutățile școlii îl speriau, ci faptul că trebuia să înfrîngă necurmat „un urît fără nume, fără capăt și fără fund al săptămînilor“. În aceste cîteva cuvinte este sintetizată drama tuturor copiilor despărțiți de mediul lor funciar. Vacanțele deveneau cu atît mai mult evenimente memorabile, și călătoria din vara anului 1903 în Munții Se-beșului, la Bistra, revelează un Blaga prozator original în care sezisantă este mai ales descripția de natură. Pa-ginile cu imaginea Șurianului se înscriu printre cele mai pregnante din „literatura muntelui“ la noi. Nu mai pu-țin, în acest univers magic, redescoperim imaginile stranii și baroce ale olarilor gușați, care au intrat în plasma poeziei *Olarii*, publicată în vol. *Nebănuitele trepte* din 1943 (în *Poezii*, ed. 1967, la p. 226). [...]

Reminiscențele peste timp ale experiențelor întipărite de vîrsta copilăriei vor transpare și în piesa de teatru *Arca lui Noe* (publicată la Sibiu, în iarna lui 1944),

scrisă în vara lui 1944 în satul Căpîlna — același care este evocat de *Hronic*: „un sat adunat ca într-o căldare, în fundul unei văi adînci...” Ochiul copilului de atunci s-au oprit îndelung asupra unei mori străvechi de lemn, ale cărei roți păreau că se învîrt „fără întrerupere chiar de la începutul lumii”. Personajul Noe din piesă e mozar la vechea moară de lemn... Dealtfel, scriitorul însuși, în propria-i retrospectivă lucidă, notează asemenea transferuri de imagini peste timp, ca aceea, între altele, a ciinelui calcinat de lavă la Pompei. Imaginea avea să-l urmărească „o viață întreagă” și avea să se plăsmuiască într-un sonet, *Ciinele din Pompei* (publicat în revista *Claviaturi*, II, nr. 4, 1943; în *Poezii*, ed. 1967, la p. 239), în care, cum notează chiar autorul, „sugestia se sublima simbolic într-o viziune de apocalips cosmic și personal”.

Evocîndu-și anii gimnaziali de la Brașov, în timpul cărora ca elev în cl. a V-a a făcut, în 1911, și călătoria în Italia (după ce, încărcat de emoție, poposise la București, unde la Academie a răsfoit „cu încordare” un manuscris eminescian), creionează și figura unchiului său Iosif Blaga. Într-o scrisoare adresată nouă de un fost coleg, mai vîrstnic, al poetului, doctorul Aurel Voina, medic primar de spital și conferențiar universitar pensionar (domiciliat în București), acesta descrie elogios pe fostul lor profesor Iosif Blaga: „născut în 1864, tot în Lancrăm, dr. în filozofie și profesor de istoria și teoria dramei”, care „ținea unor elevi din clasa a șaptea și a opta lecții de nivel universitar — și nu fără folos [căci] din aceste lecții a scos și Lucian Blaga primele îndrumări teoretice privitoare la opera sa dramatică de mai tîrziu”. Fapt e că, evocînd mai departe și pe alți profesori ai săi, între alții pe „domnu’ Budiu”, unele din aceste amintiri se pot descoperi integrate în piesa *Daria* (*Operă dramatică*, vol. I, p. 215—218), unde Puiu, fiul Dăriei, povestește întîmplări de la școală.

Idem, aceea domnișoară Roma C. (căreia îi este dedicată o *Elegie* din vol. *Poezii*, ed. definitivă, 1942, p. 218), figurează printre amintirile acestui *Cîntec al vîrstelor* cu primele efluvii ale adolescenței încercate de Eros. („Peste doi ani Roma avea să moară de tuberculoză.”)

Dar la această dată elevul Lucian Blaga trecuse printr-un șir de încercări: în 1908 îi murise tatăl, după care

urmaseră anii destul de grei ai liceului la Braşov, întreţinuţi din sursele puţine ale unei mame împovărate de griji.

Din această perioadă datează, însă, şi primele exerciţii de publicistică „filozofică” ale tinărului cu ochii iscoditori sub tîmpla înaltă. El a alcătuit, deci, o lucrare filozofică asupra „Numărului” şi asupra „Judecăţilor «matematice»”: reluînd problema kantiană, dar străduindu-se „spre o altă soluţie” şi, nedeclarîndu-se de acord „nici cu dezlegarea propusă de Stuart Mill”, cu o juvenilă îndrăzneală lua atitudine chiar şi împotriva părerilor expuse de Henri Poincaré în *Ştiinţă şi ipoteză*. Trimisă revistei *Luceafărul*, temerara încercare n-a văzut niciodată lumina tiparului şi nici n-a fost învrednicită cu vreun răspuns din partea redacţiei, dar scurt timp înainte de bacalaureat, adică în primăvara lui 1914, nişte note *Despre intuiţie în filozofia lui Bergson* au fost mai norocoase. Ele au apărut sub semnătura Ion Albu, în *Românul*, ziarul din Arad (anul IV, nr. 57, 12/25 mai 1914, p. 1). Citit astăzi, acest prim text „filozofic” al lui Lucian Blaga justifică într-adevăr aprecierea din *Hronic*: „Duram o punte între intuiţia intelectuală la Schelling, metoda «fenomenelor originare» la Goethe şi unele variante ale intuiţiei bergsoniene”.

Dar tinărul filozof în devenire avea, odată luat bacalaureatul, să se înscrie la Facultatea de teologie din Sibiu. Explicaţia? Spre a fi scutit de înrolare în armata austriacă (în care alţi doi fraţi se aflau de la începutul războiului). Deşi „trîntit” la examenul de „Cîntări bisericeşti” şi deşi, în cele din urmă, între el şi teologie s-a pus „o tablă de azbest-izolator”, a absolvit facultatea în 1917, pentru ca apoi să se înscrie la Universitatea din Viena, avînd ca teză de doctorat o problemă de *Teoria cunoaşterii*.

La Viena, poetul Blaga ia întîiul contact cu inovaţiile artei „expresioniste”, cu desenele lui Kokoschka, Veininger ş.a. Manifestele expresioniste nu-i păreau „de loc esoterice”, dimpotrivă, le găsea „foarte clare”; prea puţin convingătoare erau exemplele destinate să le illustreze. Totuşi, Blaga se supune conştiincios studierii unei întregi eseistice expresioniste, împărtăşindu-şi nedumeririle cu un student la Arhitectură şi un altul, muzician, tinărul nostru poet mărturisind că dacă „teoria înduple-

ca“, nu se împăca, totuși, cu realizările artistice ale expresioniștilor, pe care le socotea „lamentabile dibuiri, iar nu izbînzi“.

Urmărind cu anxietate evoluția războiului, Blaga își îndreaptă atenția către studiile de biologie teoretică. Unele din aceste probleme, „de o înfățișare foarte dilematică uneori“, au constituit una din circumstanțele ce l-au determinat să caute noi metode și chiar o lărgire a teoriei Cunoașterii în sensul „minus-cunoașterii“. În aceleași pagini, Blaga mărturisește că la acea dată „ideologiile revoluționare din Rusia și doctrinarii ale căror nume au apărut pe rînd în cadența precipitată a vremuirii sociale din Răsărit, de la căderea țarismului încoace, nu-i erau necunoscute“. În toamna anului 1918, la Viena, „...foi volante, vestind revoluția, se amestecau cu frunzele toamnei. De un roșu înflăcărat erau și manifestele și frunzele. Masele de la periferie apăreau ca pompate de-un punct de absorbție din centru“. Dar, tot în acel timp involburat, tînărul Blaga aștepta în parcurile vieneze pe aceea care avea să-i devină soție și căreia îi închină nu puține pagini (Cornelia Brediceanu, fiica binecunoscutului om politic din Banat, Coriolan Brediceanu).

În 1919 îi apare prima culegere de versuri : *Poeemele luminii*. Spre sfîrșit, caietul memorial include textul articolului cu data de 1 mai 1919, din *Neamul românesc*, semnat de N. Iorga, sub titlul *Rînduri pentru un tînăr*. „E aici un tînăr — scria N. Iorga — care întinde brațe energice către tainele lumii. Tainele nu se prind niciodată, căci avem un singur chip de a le prinde : să le trăim. Dar avîntul acestor brațe drept și nobil întinse trebuie prețuit și el ca și distincția, de așa naturală grație, a formei.“ Articolul se încheia cu acea generozitate de manifest, caracteristică scrisului lui Iorga din acea vreme : „În rîndurile, rărîte îngrijorător, ale cîntăreților simțirii noastre de astăzi, fii binevenit, tinere ardelean !“

Desigur, nu toate paginile *Hronicului* sînt la fel de interesante. Unele se pierd în detalieri de circumstanțe mai puțin semnificative, de ordin intim, pe alocuri prozaic. Dar dincolo de aceste sporadice pierderi în nisipul procesului memorial, „cîntecul vîrstelor“ acestui prim pătrar al vieții lui Blaga constituie o lectură din cele

mai emoționante, în care poetul „nebănuitelor trepte“ se caută el însuși înapoi peste timp. La farmecul propriei regăsiri, participarea noastră devine implicită.

[Lucian Blaga : *Hronicul și cîntecul vîrștelor*, Ed. Tineretului, București, 1965. *Cuvînt înainte.*]

NICOLAE MANOLESCU

ULTIMA CARTE A LUI LUCIAN BLAGA

[...] Mi se pare că putem reține [din prefață] opinia, nu cu totul nouă, că autorul *Trilogiilor* „nu e în ultimă analiză nici teoretician al cunoașterii, nici filozof al culturii sau al artei, al istoriei sau al științei“ în sensul strict, ci, prin intenție și procedare, „Un apologet al ideii de creație“, a cărui operă seamănă cu „un discurs despre creație, amplu desfășurat, probabil cel mai complex din cîte s-au încercat vreodată“ (p. 6). În centrul acestui discurs se află „destinul creator al omului“, creația fiind modul esențial prin care omul își afirmă existența (p. 7). Cunoașterea e subsidiară la Blaga creației încă din primele eseuri (republicate în 1968 sub titlul *Zări și etape*), dintre care *Filozofia stilului* (1924) și *Fenomenul originar* (1925) trebuiesc neapărat amintite. În primul dintre ele, dealtfel, polemizînd cu Max Deri, Blaga opune criteriului pasiv al acestuia în distingerea unor atitudini fundamentale în artă — raportul față de natură — un criteriu activ, numit „năzuință formativă“ și avînd în centru „o valoare“. O descriere a eseisticii lui Blaga din acest unghi (cum a încercat cîndva Ion Negoitescu : *Blaga și artisticul sau de la filozofie la dramă*) ar pune în lumină tocmai dominantă creatoare și artistică a „sistemului“ filozofic.

În *Isvoade*, * culegere oarecum eterogenă, sînt cîteva lucruri foarte frumoase și adînci, lîngă altele cu o valoare mai mult conjuncturală (cum ar fi *Critica lite-*

* Lucian Blaga, *Isvoade*. Eseuri, conferințe, articole, Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau. Prefață de George Gană, Ed. „Minerva“, 1972.

rară și filozofia, unde îndrumarea, cu argumente de erudiție, a criticii spre o gândire teoretică are drept scop justificarea modului în care Pompiliu Constantinescu a interpretat poezia argheziană prin concepte filozofice scoase din însuși Blaga!). *Elogiul satului românesc* — cuvîntarea de recepție la Academie, din 1937 — reprezintă, astfel, un text de o admirabilă prospețime literară, în care mai vechi idei despre sat (din *Spațiul mioritic* și din alte părți) sînt reluate cu un mai pronunțat accent autobiografic și cu un discret lirism, poate ca în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*. [...]

Discutabilă e în schimb opoziția dintre sat și oraș, cel din urmă, expresie a unei civilizații fragmentare și relative, fără organicitate și fără un adevărat suflet colectiv. Deși Blaga ne previne că elogiul satului nu trebuie socotit o chemare la menținerea „în cadrul realizărilor sătești“, în „cultura minoră“ pe care folclorul tuturor popoarelor o reprezintă, nu e deloc limpede pe ce se întemeiază critica orașului și, implicit, a culturii lui. Cultura modernă și majoră, adaugă Blaga, „*nu repetă* cultura minoră, ci o *sublimează*“ și nici măcar nu se naște din ea, amîndouă fiind în fond „produse de una și aceeași matrice stilistică“ (p. 48). Dar, dacă e așa, cultura orășenească își are nu numai o justificare istorică, ci și o necesitate mai adîncă, încît ne vine greu să admitem că ea este expresia doar a efemerității superficiale a civilizației materiale. Există un suflet al orașului la fel de organic ca și acela al satului (deși mai puțin străvechi), o „mitologie“ urbană, la fel de spontană și de revelatoare (deși mai puțin studiată) și, în orice caz, un mod de a crea specific (fiindcă, la urma urmelor, despre creație e vorba), durabil și esențial.

Remarcabil de clară și pătrunzătoare este critica *Geticii* lui V. Pârvan, întreprinsă de Blaga în 1943, explicabilă în două chipuri : pe de-o parte, Blaga aplică și aici propriile teze de filozofie a culturii, despărțindu-se de concluziile lui V. Pârvan în privința religiei și mentalității getice, pe de alta, el simte nevoia de a protesta contra răspîndirii unora din ideile autorului *Geticii* (de exemplu, cultul morții) în publicistica acelor ani, inspirată de ideologia de extremă dreaptă. Eseul este o minuțioasă desfacere a argumentelor lui V. Pârvan, dintr-o perspectivă de filozofie a culturii pe care Blaga

o fundamentase în *Trilogie*. Ceea ce ne izbește este procedarea foarte logică : la fel cu Pârvan, Blaga pornește de la o ipoteză (faptele fiind relativ puține), și anume aceea că geții, ocupînd un loc central în spațiul arian, nu puteau să se deosebească esențial de celelalte popoare, de la inzi la celți. Topografia stilistică a geților e dedusă printr-un raționament aproape matematic din topografia (mai bine cunoscută) a culturilor vecine și înrudite. Toate popoarele ariene erau politeiste, observă, de pildă, Blaga și antropomorfe : cum s-ar explica în acest caz că singuri geții (și încă numai aceia din nordul Dunării) erau monoteiști, cultivînd spiritualismul și posedînd despre unicul lor zeu o imagine zoomorfă ? Fără a intra în detalii, trebuie spus că Blaga sacrifică excepțiile regulii generale, ceea ce, oricît s-ar pierde unele nuanțe, e preferabil ca metodă, procedării uneori prea subiective și „excepționale“ a lui V. Pârvan. Fascinant în acest eseu rămîne criteriul lui logic și deductiv. Fantezia nu oferă decît culoarea : întreaga reconstrucție a sensibilității și moralei getice se face pe calea unor raționamente exacte, care merg din aproape în aproape. E evident, totodată, că metoda lui Blaga a cîștigat în suplețe față de vechile lui încercări de morfologie culturală și că filozoful știe să se mențină mai cu sensibilitate acum în limitele ipotezelor sale. S-ar zice că această libertate sporește nu numai poezia evocării, dar și realismul ei, rigoarea nefiind stînjinită de sentimentul relativității observațiilor, ci dimpotrivă. Filozofia culturii e cu atît mai aproape de știință cu cît admite mai lesne că materia ei se mișcă în granițe relative și schimbătoare.

De cu totul altă factură sînt cîteva articole care evocă pe Gandhi, Titulescu, M. Gorki și Rilke. În special primele două au mari calități literare, dezvăluindu-ne daruri de portretist puțin cunoscute la Blaga. Cu ocazia unei conferințe, la Lausanne, Mahatma Gandhi își face următoarea apariție senzațională pe scena unui destul de modest cinematograf (sîntem în iarna lui 1931) :

„Așteptarea se prelungea mai mult decît se cuvenea și mai mult decît se hotărîse prin ora indicată pe cartonul invitației. Sala era demult arhiplină, de zumzet și curiozitate. Și așteptam. De după niște draperii grele,

din fundul scenei, apar în cele din urmă niște inzi, unii în costumul lor de acasă, alții în haină europeană, și ocupă numai câteva din scaunele din jurul mesei, voind parcă prin aceasta să pună o sacră distanță între profet și ei. Și iar așteptăm. Iată-l în sfârșit că intră : omulețul care poartă numele de Marele Spirit, Mahatma Gandhi. Se ivește de după aceleași draperii, din dosul scenei, vine destul de grăbit spre masă. Îmbrăcat într-o togă de lână albă, cu picioarele goale pînă la genunchi, și în sandale. Părea puțin cam zgribulit de frig. Și tocmai în momentul cînd credeam că o să-și ocupe scaunul din mijloc, el urcă, spre surpriza tuturor, pe scaun, și de aici în picioare pe masă, pentru ca să se așeze apoi în poziție de Budha în mijlocul mesei. Acest fel de a se prezenta s-a produs atît de repede, cu gesturi atît de naturale, sau mai bine spus atît de fără gesturi inutile, încît în sală s-a stîrnit nu ilaritate, cum ar fi fost de așteptat după intensitatea surprizei, ci o tăcere totală, însoțită poate de un zîmbet blînd și colectiv. Grația firească, cu care ascetul făcuse neașteptatul examen de a se urca și de a se așeza pe masă în fața unor europeni neobișnuiți cu asemenea spectacole, a învins și s-a impus tăcerii religioase a publicului.“ (p. 138—139.)

Emoționante sînt amintirile despre N. Titulescu, bolnav de o boală „imponderabilă și fără identitate precisă în tratatele de medicină“ (p. 184), consumat de o intensă flacără lăuntrică, ce lua brusc sfîrșit cînd deliberarea îndelungă făcea loc deciziei omului politic. Am citit rareori un portret mai exact și animat de un respect mai iubitor al lui Nicolae Titulescu decît acesta ieșit din mîna fostului său colaborator. Amestec de inteligență și intuiție politică, de tact și de izbucnire vulcanică, de spirit rece, calm, diplomatic și de ardere pasională, Titulescu l-a impresionat pe Blaga ca un poet și, în același timp, ca un om de acțiune de o extraordinară mobilitate.

Blaga este în aceste pagini un evocator delicat unit cu un spirit reflexiv. Portretul se desface spontan din considerațiile cele mai interesante cu puțință privind epoca și tulburările ei sau, în cazul lui Gandhi, caracteristicile gîndirii indiene care au influențat în decursul veacurilor Europa. Totul se leagă, în cele din urmă, intuiția vie a prezenței unui om, de motivele profunde

ale acțiunilor sale și de contribuția la spiritualitatea timpului. M. Gorki sau Titulescu, Gandhi sau Rilke sînt personaje, cunoscute de Blaga, ale unei istorii și gesturile sau cuvintele lor sînt pictate mereu pe acest mare fundal. Și în evocări, ca și în celelalte eseuri, vocația totalității e prezentă, ca singura capabilă să explice în-timplările particulare. Cel mai temeinic studiu și cea mai ocazională amintire sînt, pentru Blaga, încercări de integrare și de totalizare, de stabilire a unor raporturi complete. Nu atît erudiția le face farmecul : cît acest fel de a gîndi lucrurile în întregul lor, într-un sistem armonios de semnificații.

[*România literară*, an V, nr. 44, 26 oct. 1972, p. 9.]

ION VLAD

LUCIAN BLAGA — UN ROMANCIER ?

La apariția volumului *Hronicul și cîntecul vîrstelor* (București, Editura tineretului, 1965), proza memorialistică românească avea să înregistreze încă o voce înfiorată de amintirea satului, de miracolele copilăriei, precum și de acel *topos* numit înainte de scriitor „geografie mitologică” esențială : „Satul întreg — preciza Lucian Blaga — era cuibărit de fapt într-o geografie mitologică” (*Trilogia culturii*, E.L.U., p. 265). Azi, întîlnirea cu prozatorul găsește numeroase argumente pregătitoare. Reflecțiile din *Geneza metaforei și sensul culturii*, lauda structurilor originare ale satului, din discursul de recepție la Academie (*Elogiul satului românesc*) și evocările sugerate de reîntîlnirea cu umbrele copilăriei restituie cititorului substanța virtuală a prozatorului. Să recitim un pasaj din volumul apărut în 1965 : „Satul — notează scriitorul — era pentru mine o zonă de minunate interferențe : aci realitatea, cu temeuriile ei palpabile, se întîlnea cu povestea (s.n., I.V.) și cu mitologia biblică ce-și aveau și ele certitudinile lor.” E vorba, prin urmare, de un mediu care funcționează pentru memoria

poetului în calitate de depozitar al unor semnificații și în calitate de obiect-semn a unor referințe extrem de vaste ca univers spiritual, social și moral.

Dar, independent de natura unor considerații teoretice, Lucian Blaga este, în fragmentele din [*Chemarea lupilor*], un prozator; nu un romancier (deși partea a II-a tinde mai evident spre formula unei relatări controlate de termenii obiectivării epice) este Lucian Blaga, ci un povestitor din familia lui Mihail Sadoveanu, V. Voiculescu, sau Ion Agârbiceanu. L-am numit pe Mihail Sadoveanu și pentru că autorul acestei narațiuni scrise în perioada 1947—1952 descoperise în marele povestitor expresia cea mai exactă și mai perfectă a comunicării unui epos românesc; Sadoveanu era reprezentantul unei lumi (vezi articolul *Sadoveanu la Academie* în volumul *Ceasornicul de nisip*, Cluj, Editura „Dacia”, 1973, p. 202) și „Patriarhul”, pentru care lumile organice și manifestările existențiale ale oamenilor de aici află cea mai desăvârșită efigie (vezi *Patriarhul pădurilor*, în volumul *Isvoade*, București, Ed. „Minerva”, 1972, p. 202). Întîlnirea cu Mihail Sadoveanu ar putea surprinde dacă nu am privi spre comentariile poetului consacrate eposului popular și poeziei lirice anonime (*Antologia* elaborată de Lucian Blaga este edificatoare) sau dacă nu am găsi confirmarea corespondențelor în poezia propriu-zisă. O experiență autentică e satul pentru poet și impactul se realizează mai ales la nivelul unui sistem de legături cu semnificații foarte largi. În *Elogiul satului românesc*, Blaga vorbește despre experiența sa ca despre un act hotărîtor: „Satul trăiește în mine într-un fel palpitant, ca experiență vie.” (*Isvoade*, p. 34.) Dar pentru o mai precisă înțelegere a prozei lui Lucian Blaga ar fi util să amintim un scurt pasaj din același text programatic, prezentat la Academie (1937): „Făceam, — spune scriitorul — o tranșantă deosebire între «povestea-poveste» și «povestea adevărată»” (p. 35—36). Sigur este că scriitorul avea idei foarte exacte despre natura reprezentărilor epice și despre sursele unei creații unde miturile devin semne referențiale și mesaje descifrabile întocmai celor produse de marii prozatori ai lumii. Căci „povestea-poveste” devine mai „adevărată” prin ceea ce transmite sau prin capacitatea ei de a concentra și sublima sensurile unor realități general-umane sau

ale unor raporturi statuate în viața socială și spirituală a satului.

Ar fi de adăugat la aceasta că, pentru Lucian Blaga, mitul obține o dublă valoare, dată fiind natura diferită a acestui semn simbolic al unei umanități ce-și păstrează astfel amintirea; mitul „semnificativ“, observa Blaga în *Geneza metaforei și sensul culturii*, dezvăluie semnificații cu un posibil echivalent logic, rațional, adică aceste semnificații pot fi traduse în enunțuri perfect inteligibile prin verificare logică (vezi *Trilogia culturii*, p. 291). Dar încă în 1921, într-un articol intitulat *Revolta fondului nostru nelatin*, scriitorul stabilea o relație de natură să lămurească funcțiile semnificatoare și de comunicare ale mitului: „Avem însă toată convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv — și că miturile sunt prin urmare mai adevărate decât realitatea“ (*Ceasornicul de nisip*, p. 47). Altfel spus, pătrundem prin intermediul eposului și prin mitologii în lumi înzestrate cu o vastă scară de semne și de semnificații, expresie a unei întinse polisemii, și unde mitul ascunde, pînă la descoperirea codurilor sale, o lume de înțelesuri perfect identificabile ca sens, ca valoare gnoseologică, ca teritorii ale lumii ce-și au corespondenți multipli în realitate.

În comentariile lui Blaga despre categoriile metaforei, se pot întrezări observații despre raporturile existente între mit-poveste și mit-povestire, pe de o parte, și realitatea dedusă din aceste semne deschise, termeni expresivi ai creației și nucleu al eposului fundamental. ~~În discursul de recepție al poetului, precum și în Hronicul și cîntecul vîrstelor~~, a evocat un episod din copilărie, considerat elocvent pentru procesul care produce mitul sau, poate în accepție sadoveniană, „istorii“: babele satului spală rana provocată unui copil de mușcătura unui ciine turbat și văd în rană „căței“. „Am asistat — nota scriitorul — astfel la nașterea unui mit al turbării“ (*Isvoade*, p. 39; vezi și *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, p. 19—20). Traducerea într-un plan modificat se face, deducem din exemplul scriitorului, prin intervenția imaginarului și a ficțiunii provocate de un element dat în realitate.

Revederea unor comentarii de ordin teoretic sau a unor pasaje evocatoare poate servi la o mai exactă apre-

ciere a fragmentelor din [*Chemarea lupilor*], proza lui Lucian Blaga prezentată acum în *Manuscriptum*. După *Hronic* vom înregistra mai ușor natura unei relatări cu nu puține referințe autobiografice (identificabile) și, îndeosebi, tonalitatea unei *proze-povestiri*, adică a unei construcții epice în care semnele realului pregătesc reprezentările fantastice, manifestările ce se abat de la codurile acceptate sub regim strict logic. Cum se observă, prima parte este o povestire aproape distinctă, relatarea unei aventuri ciudate, a unor împrejurări stranii, ieșite din planul strict verosimil. Atmosfera e de povestire, de proză sadoveniană și, mai apoi, de compoziție descinsă parcă din literatura lui V. Voiculescu. Privirea amintește de Sadoveanu („Și miroase lumea a zăpadă proaspătă”) ca și introducerea în aventura epică trăită de același protagonist (pentru ambele fragmente). La „hanul” brodnicilor (locul invită la situarea unor împrejurări ieșite din comun) o întâmplare neobișnuită răscolește și tulbură definitiv: în miezul nopții un cioban ciudat, cu o privire neliniștitoare, cere să fie trecut peste Mureș de brodnic, părintele Vasile. Discursul epic e pregătit atent, cu sugerarea unei tensiuni neobișnuite și cu schițarea unei intrigi dominate de fascinația unei femei de o senzualitate covârșitoare. Faptele care preludiază împrejurarea stranie tind să depășească un anume cadru firesc și avem să ne întrebăm împreună cu protagonistul prozei dacă nu cumva totul ține de vis, de coșmar sau de stări halucinatorii? Ciobanul pare a fi diavolul; oile sînt, în viziunea preotului (aflat după mai multe cupe de vin!), lupi metamorfozați în vietăți mărunte; Octavia dispare ca și cînd — ființă ultragiată — s-ar fi aruncat în apele Mureșului etc. Stări tulburi înconjură noaptea eroului, personaj chemat să accentueze planul ambiguu și alternativele ce gravitează în jurul unor semne fantastice.

Cel de-al doilea fragment continuă relatarea, nu fără a se detașa de registrul primului episod, evident subordonat retoricii povestirii. Acum avem mai accentuat sugerate *ipotezele* unei interpretări logice, justificate în ordine rațională. Poate că totul n-a fost decît un vis sau un îndelung somn („Totuși un fel de somn simt în toată lumea dimprejur”). Fiecare enunț își pregătește contrariul său, întocmai legilor din „gramatica” prozei

fantastice, unde planul care abolește referințele verosimile anunță și termenii opuși ai echivalării lucrurilor și întâmplărilor în raporturi logice.

Vom sublinia că în [*Chemarea lupilor*] întâlnim un număr de pasaje mai apropiate de o literatură memorialistică sau, poate mai exact, străbatem pagini unde se maschează referințele posibile ale unui *Jurnal*. Eroul, se precizează în relatarea sa la persoana întâi, este la Batyaneum, biblioteca din Alba Iulia, trăind stări de neliniște ce-l îndepărtează de poezie („De-o stringere a gândului și a inimii asupra poeziei nici vorbă nu mai putea să fie”; sau : „Am uitat aproape că vreodată am scris și versuri”) sau contemplând peisajul din vecinătatea Sebeșului, „Ripile Roșii”, unde se petrece un dramatic act (sinuciderea lui Leonte Pătrașcu). Satul pare Lancrămul scriitorului; „Ripile Roșii” există în amintirea copilului din *Hronic*, după cum reflecțiile din [*Chemarea lupilor*] despre basme (mituri și istorii ale unui univers spiritual distinct) nu sînt mai puțin înrudite cu acele pagini din *Hronic*, unde Munții Apuseni și spațiile deschise privirii copilului anunță că mai departe „nu mai era decît-povestea”.

Așadar, calitățile narațiunii — defel străine autorului *Hronicului* — se revelează în prima parte din [*Chemarea lupilor*], o autentică povestire fantastică, bazată pe utilizarea unei recuzite consacrate (pluralul alternativelor, ambiguul, atmosfera, perceperea sensibilă și nuanțată a stărilor interioare etc.), dar și pe un număr de referenți pregătiți probabil prin meditația omului de cultură asupra sistemului eposului. Avem însă de reținut și partea a II-a, cel puțin pentru reconstituirea unei personalități abordabile prin pătrunderea în această zonă a gândirii și creației sale.

TALMACITORUL

ION MARIN SADOVEANU

GOETHE: „FAUST“

(Partea I și partea a II-a în traducerea lui Lucian Blaga)

Volumul care astăzi îl ispitește pe cititor din toate rafturile librăriilor și poartă tipărit simplu pe copertă: „Goethe-Faust“ nu este numai înfățișarea unei noi traduceri a poemului, ci o luare de contact mai hotărîtoare cu una din cele mai mari cărți ale lumii. [...]

Întregul poem se deschide prin tripticul: „Închinare“, „Prologul în teatru“ și „Prologul în cer“. Sînt trei poziții care corespund la trei factori esențiali în creația goetheană: universalității problemei pe care o pune; concepției sociale a formei teatrale în care va avea să o trateze (cu multe lunecări în desfășurări epice, ceea ce o apropie și mai mult de o medievalitate proprie temei însăși) și în sfîrșit, stării personale, de înalt lirism, care este viața însăși a autorului, în orizontul ei cel mai larg, obîrșia întregului poem. De aceea, ne vom întîlni cu trei tonuri deosebite. „Închinarea“ se integrează celei mai desăvîrșite lirici goetheene, în care viața însăși, realitatea, este păstrată aproape de creație, răsfrîntă în ea, împrumutată însă cu acea dogoară specială proprie poetului. Prin lărgirea tonului și vibrație, ea reamintește, ca și prin măsură, *Elegia de la Marienbad*, un cap de operă pentru creația lirică a poetului lui *Faust*. Și încă de la început ea a stat la îndemîna talentului traducătorului. Lucian Blaga a știut să-i dea, în românește, răsunetul majestuos și emoționant. [...]

Minunat izbutește traducătorul marele monolog de dubiu și de început al lui Faust. Dar iată că, în urma invocării, apare Duhul pămîntului. Și scurta lui trecere

se încheie cu un moment dramatic. Goethe a menajat, prozodic, în mod deosebit momentul acesta. El capătă multă mișcare prin alternarea versurilor de diferite măsuri (4—5—11), care premere, și mai ales din împletirea rimelor repetate și a versurilor bogate în asonanțe interioare din fragmentul mișcării [...].

În general, am putea spune că toate părțile direct realiste, atât de robust și precis exprimate de Goethe, se înțețosează în traducere. De pildă : „Das ganze Heer aufs neu verpflichtet“ e redat cu formula vagă : „Și oastea-acum la noi iar ține“. De asemeni marile părți ale umorului nu spumează și nu amuză ca originalul. O anumită plasticizare, în rostiri directe, e mai puțin la îndemina lui Lucian Blaga. În schimb, ce minunat sînt izbutite părți întregi de înaltă poezie. Iată, de pildă, din *Noaptea Walpurgică* : „Cit de repede copacii / Toți în urmă au rămas. / Cum se-upleacă vîrfuri, steiuri. / Alte trec și iară alte, / Și cum sforăie pe nas / Stîncile cu fețe-nalte ! / Buha uhuie pe-aproape / Repetîndu-și vorba scurtă. / Gaița și cucuveaua / Se țin treze laolaltă. / Mișună tritoni prin baltă. / Ce picioare și ce burtă ! / Rădăcinile ca șerpui / Se ivesc să ne-nspăimînte. / Caracatițe-ntind brațe / Călătorii să-i agațe / Pe cărările prea strîmte. / Pestriță șorecăriă / Din dumbrăvi pe cîmpuri iese / S-a pornit să umple firea. / Iară colo licuricii / Zboară-n picuri tot mai dese, / Rătăcindu-ne privirea.“

De asemenea cît de izbutit este cîntecul paznicului Lynceus, care își desfășoară cupletul liric în cinstea celei mai prețuite dăruiri pentru Goethe : vederea. Aci stă în parte una din cele mai puternice trăiri ale poetului. „Orice privire duce la o contemplare ; orice contemplare la o reflexivitate ; orice reflexivitate la o integrare“, a mărturisit poetul lui Faust. De aceea îi sîntem deosebit de recunoscători lui Blaga pentru faptul de a fi izbutit atât de bine cîntecul lui Lynceus. [...]

Vorbirea aceasta bărbătească, sigură pe ea, biruitoare, cuvîntul lui Faust deschizător de zări noi și-a găsit la Lucian Blaga tonul robust și convingător ca și în original. Am încercat — poate prin prea frecvente citate — să înfățișez totuși lectorului realizarea traducerii, pe momente, diferite măsuri și tonalități, de-a lungul celor două părți ale marelui poem. În general, este o tradu-

cere care îl apropie îndeajuns de textul german pe cititorul neinițiat. Firește că nu este o lucrare în întregul ei perfectă. Ar fi fost de altfel uriaș de greu pentru că ar fi cerut tălmăcitorului cuprinsul vast al posibilităților goetheiene, care merge de la marea lirică a evocărilor cosmice, pînă la cuvîntul tare, la fraza noduroasă, sau la gluma grasă, plină de must. [...]

[Gazeta literară, an II, nr. 42 (84),
20 oct. 1955, p. 5.]

VASILE NICOLESCU

LUCIAN BLAGA : „DIN LIRICA UNIVERSALĂ“

[...] Recentele „tălmăciri“ ale lui Lucian Blaga din lirica universală umplu un gol resimțit vreme îndelungată de cultura noastră. Deși traducătorul contestă cu modestie valoarea antologică a cărții, principiul selectiv ținînd exclusiv de subiectivitate și gust, ea rămîne totuși un caleidoscop de primă necesitate pentru toți care vor să se adape din unda nesecatei și purei Hipocrene.

Pentru o mai mare libertate a expresiei lirice, L. Blaga sacrifică uneori forma originalului, și-o substituie chiar, păstrînd nealterate însă cadențele lăuntrice ale celei dintîi, puritatea lor melodică. Traducerea lui L. Blaga e rezultatul unui proces de maximă interiorizare lirică.

E un privilegiu să ai adunate între aceleași coperte stihuri din străvechea lirică egipteană, chineză sau din lirica de incantație a primitivilor, alături de balade din Villon, de sonete din Dante, Ronsard, Shakespeare, alături de *Cuvintele orfice* ale lui Goethe, de celebrele ode ale lui Keats, pînă la duioasele cîntece ale lui Esenin sau *Cîntecul cavalerului* al lui Federico García Lorca. Între multe altele rămîn adevărate nestemate de poezie *Cîntecul stelelor* (tribul Algonkin, America de Nord), *Amiaza vieții* de Hölderlin, *Cei doi* de Hugo von Hofmannsthal, *Un copil întreba ce este iarba* de Whitman, *Vocea lui Dumnezeu* de Stephens etc.

Poate că printr-un efort mai mare de esențializare a substanței lirice, cunoscutele *Loreley* a lui Heine, *Odă la o urnă grecească* a lui Keats sau *Cîntecul cîinelui* de Esenin ar fi cîștigat mai mult din armonia, căldura și simplitatea lor firească.

Volumul de tălmăciri din lirica universală constituie o prezență de prim rang pentru cultura noastră contemporană, iar pentru cei însetați de frumos un prilej de rară și adîncă desfătare sufletească.

[*Gazeta literară*, an V, nr. 3 (201), 16 ian. 1958, p. 2.]

ALEXANDRU PIRU

[UN VIRTUOZI]

Se cunoaște interesul lui Blaga pentru lirica universală, veche și modernă, egipteană, chineză, greacă, persană, franceză, italiană, germană, rusă, spaniolă, maghiară etc., din care în 1957 el însuși publica o culegere de traduceri (*Din lirica universală*, E.S.P.L.A.). [...]

O culegere recentă (*Din lirica engleză*, București, Univers, 1970), publicată de Dorli Blaga, dă la iveală traduceri făcute de poet în colaborare cu soția sa, Cornelia Blaga, din 27 de autori. [...] Dacă la aceștia adăugăm pe Thomas Hardy și pe americanii Edgar Allan Poe și Walt Whitman, numărul poezilor de limbă engleză traduși de Lucian Blaga se ridică la 30, iar al poeziilor la 47.

Deși tălmăcirile de poezii sînt, vorba lui Arghezi, „schelete cu ciorapi“, în cazul că nu sînt re-creații, iar acestea din urmă au de multe ori o prea îndepărtată legătură cu originalul, traduceriile lui Blaga izbutesc să fie adesea echivalențe, să păstreze adică, în versiune, modelul, investindu-l într-o nouă expresie proprie nu numai limbii, dar și poetului care l-a interpretat. Nu vom alege desigur nici sonetele sau fragmentele de piese din Shakespeare, prea celebre, în formularea lor originală (de exemplu, distihul final din sonetul XVIII : „So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this,

and this gives life to thee“ : „Oameni cît timp vor respira sub stele — / tu vei răzbi, trăind în versurile mele“), nici faimoasa *La Belle dame sans merci* sau *Odă la o urnă grecească* — *Ode on a Grecian Urn* de John Keats (din care un vers sună totuși atît de în spiritul poetului român : „*Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter*“ ; „O dulce-i melodia auzită, mai dulce totuși / aceea care nu s-aude“) și desigur nici prea specifică baladă scoțiană *Sir Patrik Spens*, cîntecul lui Christopher Marlowe, *The Passionate Shepherd to his Love* (*Păstorul către iubita sa*), oda lui Ben Jonson *To Celia*, prefața lui William Blake la *Jerusalem* (de notat că Blaga mai traduce din Blake două din *Cîntecele inocenței*, neuitînd *The Little Black Boy*), poemul *Omul mării părăsit* (*The Forsaken Merman*) de Matthew Arnold sau sonetul „from the Portuguese“ al Elizabethiei Barret Browning. Mai potrivite gustului și inspirației lui Blaga însuși ni se par cîteva poeme simple, precum *Îmi saltă inima* (*The Rainbow*) de William Wordsworth, *Eutopia* de Francis Turner, *Palgrave* și *Grădina mea* (*My Garden*) de Thomas Edward Brown, pe care ne permitem s-o cităm în original : „A Garden is a lovesome thing. / Got wot ! / Rose plot, / Fringed pool, / Fern'd grot. — / The veriest schooll / Of peace ; and yet the fool / Contentends that God is not — / Not God ! in Gardens ! when the eve is cool ? / Nay, but I have a sign ; / 'Tis very sure God walks in mine.“

În traducerea lui Lucian Blaga : „Un lucru vrednic de iubire e grădina, / Un petic de pămînt cu roze, / O baltă cu margini ca lumina, / o grotă de ferigi, suflet s-aline. / Adevărată școală-a păcii. / Și totuși nebunul mai susține / că Dumnezeu nu este. / Aud ? Nu este Dumnezeu ? Prin grădini ? / Cînd seara-i răcoroasă ? / Cum ? Dar am un semn ! Mai multe, da ! / Ba eu sînt foarte sigur / Că Dumnezeu se plimbă în grădina mea.“

Trecînd peste William Butler Yeats și Thomas Stearns Eliot, poeți prea personali spre a fi echivalați în românește, o corespondență sau poate mai curînd o re-creație obține Blaga interpretînd *Rivalii* autorului prozei fantaziste *The Crock of Gold*, James Stephens (1882—1950) : „O pasăre la răsărit / s-auzea pe-un pom cîntînd / că pe iarbă este rouă / și pe luncă este vînt. / Dar nu ascultam la ea / căci nu mie îmi cînta. / Eu nu

ascultam la ea / căci nu mie îmi cînta / că pe iarbă
este rouă / și pe luncă este vînt. / Eu cîntam cîntare
nouă / dulce tocmai ca și ea. // Eu cîntam cîntare nouă, /
dulce tocmai ca și ea, / că pe iarbă este rouă / și pe
luncă este vînt. / Astfel n-ascultam la ea / cînd pe arbore
cînta.“

Indiferent cum sună originalul, pe care nu-l cunosc,
traducerea lui Blaga mi se pare nu numai un exercițiu
de virtuozitate, dar și un exemplu de magistrală folo-
sire a metricii populare în exprimarea unei idei poetice
de care numai Eminescu (în *Ce te legeni...* și *Revedere*)
mai era capabil.

[*Varia. Preciziuni și controverse*, Ed.
„Eminescu“, București, 1972, p. 335—338.]

CRONOLOGIA VIETII ȘI OPEREI LUI LUCIAN BLAGA

1895 9 mai. În comuna Lancrăm din județul Alba se naște Lucian Blaga, al nouălea copil „și cel din urmă” al preotului Isidor Blaga și al Anei Moga. Tatăl său, cum mărturisește poetul în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, era un om cu o temeinică cultură de tradiție germană clasică, receptiv la progresele civilizației și ale înnoirilor tehnice. Se preocupă de ridicarea economică a satului, introduce mașina de treierat și el însuși devine mașinist.

Mama, Ana, născută Moga, strănepoata episcopului Vasile Moga, „era o ființă primară, va mărturisi poetul, fără multă școală, cu instincte materne și feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinătății vitale, grele, masive. Nu avea Mama cunoștințe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aievea într-o lume pe măsura celei folclorice. Existență încadrată în zarea magiei. Ea se simțea cu toată făptura ei vibrînd într-o lume străbătută de puteri misterioase, dar nu se abandona niciodată visării... Mama era substanța activă în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rînduielile vieții noastre.”

1902 septembrie 1. Este înscris în clasa I la școala primară din Sebeș, după ce refuzase, cu un an mai devreme, să pășească în clasă. Trăise, pînă atunci, în satul natal care era — cum mărturisește Blaga în *Hronic* — „o zonă de minunate interferențe: aici realitatea, cu temeuriile ei palpabile, se întâlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. [...] Trăiam palpitînd și cu răsufierea oprită cînd de mirare, cînd de spaimă, în mijlocul acestei lumi.”

1906, *iunie*. Absolvă patru clase la școala primară din Sebeș, ca premiant. În septembrie se înscrie la liceul „Andrei Șaguna” din Brașov.

1908, *august 5*. Moare Isidor Blaga, tatăl poetului. Disparația lui timpurie aduce familia în pragul unor mari dificultăți materiale. Din acest motiv, Lucian Blaga este retras din școală și se înscrie ca elev „privatist”, în clasa a III-a.

1909, *martie*. Mama poetului lichidează gospodăria din Lăncrăm și se mută la Sebeș.

Face lecturi intense din scriitori români (Odobescu, Alecsandri, Creangă, Eminescu, Caragiale, V. Conta) și străini (Goethe, Schiller, Darwin, H. Bergson). În clasa a IV-a este ales președinte al societății literare a liceului „Șaguna”.

1910, *martie 26*. Debutază în *Tribuna* din Arad cu poezia *Pe țarm*, semnată L. B. În numărul din 8 mai i se publică poezia *Noapte*.

1911 *martie 31—aprilie 24*. Întreprinde o călătorie de studii împreună cu elevii liceului „Șaguna”. Vizitează Constantinopol, Atena, Catania, Messina, Neapole, Roma, Florența, Veneția, Fiume. Excursia reprezintă un moment important în formarea sa spirituală.

1911—1912. Clasa a VI-a este ultima pe care o face ca elev înscris la cursurile de zi. Are colegi pe D. D. Roșca și Andrei Oțetea, veniți de la alte licee.

1914, *martie 25*. În paginile publicației arădene *Românul* debutează în filozofie cu *Reflecții asupra intuiției lui Bergson*, semnându-și articolul Ion Albu. În iunie susține baccalaureatul. Clasele a VII-a și a VIII-a le promovează ca „privatist”, cu calificativul „foarte bine”.

Spre a evita încorporarea în armata austro-ungară, se înscrie la Institutul pedagogic-teologic din Sibiu, secția teologie.

- 1915 Colaborează la *Gazeta Transilvaniei* cu aforisme și eseuri filozofice. După unele greutăți la „Cîntarea bisericească” și „Tipic”, este promovată în anul următor.
- 1916 România intră în război de partea Antantei. Moare pe front fratele mai mare al poetului, profesorul Tit Liviu. Cunoaște pe viitoarea lui soție, Cornelia Brediceanu.
- 1917, mai. Absolvă la Oradea cursurile Institutului pedagogic-teologic.
- 1918 Lucian Blaga se înscrie la Facultatea de filozofie din Viena. Duce aici o viață plină de privațiuni materiale. În octombrie, Cornelia Brediceanu trimite manuscrisul *Poemelor luminii* lui Sextil Pușcariu, la Cernăuți. La sfîrșitul aceleiași luni, se întoarce în patrie și ia parte la acțiunile naționale de unire. Este unul din cei mulți care ovaționează Adunarea Națională de la Alba Iulia cu sentimentul unei adevăruri totale, cunoscînd „entuziasmul național sincer, spontan, irezistibil, organic, masiv al maselor”.
- 1919 Apare primul său volum de versuri, *Poemele luminii*, la Biroul de imprimate „Cosînzeana” din Sibiu. Volumul este salutat de Sextil Pușcariu, N. Iorga, I. Agârbiceanu. În mai, apare la Sibiu volumul de aforisme *Pietre pentru templul meu*. În septembrie pleacă la Viena pentru a-și relua studiile la Facultatea de filozofie.
- 1920 Își ia doctoratul la Viena cu lucrarea *Kultur und Erkenntnis* (*Cultură și cunoaștere*). Se căsătorește cu Cornelia, fiica cunoscutului om politic din Banat, Coriolan Brediceanu.
- 1921, februarie. Se tipărește, la Cluj, volumul de versuri *Pașii profetului*. În același an, tot la Cluj, apare revista *Gîndirea*, unde Lucian Blaga — aflat printre fondatori — își va publica, pînă în 1941, cea mai mare parte a poeziilor și studiilor filozofice. Obține premiul „Adamachi” al Academiei Române. La 1 iulie, Societatea Scriitorilor Români îl alege membru activ.
- 1922 Editura Institutului de arte grafice „Ardealul” din Cluj îi publică piesa *Zamolxe*. La aceeași editură, apare *Cul-*

tură și cunoaștere, teza sa de doctorat. Lucrează ca redactor la ziarul *Patria*, condus de I. Agârbiceanu.

- 1923, martie. Apare, la Cluj, piesa *Tulburarea apelor*, iar la București, în editura „Cultura Națională”, volumul: M. Eminescu: *Poezii filozofice, sociale și satirice*, cu o prefață de Lucian Blaga. Colaborează la principalele reviste românești și la *Prager Presse*.
- 1924, februarie 29. Teatrul maghiar din Cluj îi reprezintă piesa *Zamolxe*. I se traduc o serie de poezii în limba maghiară. Apar volumele *În marea trecere* (editura „Radio”, Cluj) și *Filozofia stilului*, la editura „Cultura Națională” din București. Tot aici semnează o introducere la *Cîntarea României* de Alecu Russo. Poetul se stabilește la Lugoj, unde Caius Brediceanu a cumpărat o casă.
- 1925 Apar volumele *Fenomenul originar* și piesa *Fapta*, la editura „Cartea vremii” din București. La Arad se publică, în editura „Librăriei diecezane”, *Fetele unui veac*, iar în editura „Ardealul”, din Cluj, piesa *Daria*.
- 1926 Publică, în editura „Librăriei diecezane” din Arad, volumul de însemnări și fragmente *Ferestre colorate*. Intră în diplomatie ca atașat de presă, la Varșovia.
- 1927 Drama *Meșterul Manole* se tipărește la Editura Institutului de Arte grafice „Dacia Traiană” din Sibiu. Teatrul Național din Cernăuți prezintă în premieră *Daria*. Începe să apară în presă seria de articole răuvoitoare ale lui G. Bogdan-Duică. De la data de 1 noiembrie, este transferat atașat de presă la Legația României din Praga.
- 1928 G. Călinescu publică în *Gîndirea* studiul *Lucian Blaga*. Este transferat la Legația României din Berna. Îl cunoaște pe N. Titulescu. Se joacă la Berna două acte din *Meșterul Manole*.
- 1929 Volumul de versuri *Lauda somnului* apare la editura „Cartea Românească” din București. Cotidianul *Ultima oră* din 24.II.1929 consacră operei lui Blaga o întreagă pagină. La 5 aprilie, Teatrul Național din București prezintă în premieră *Meșterul Manole*. În noiembrie, Teatrul Municipal din Berna joacă aceeași piesă în traducerea lui Hugo Marti.

- 1930 Se naște fiica poetului, Dorli. Publică piesa *Cruçada copiilor*, a cărei premieră are loc pe 16 aprilie la Teatrul Național din Cluj. Apare volumul *Daimonion*, în Editura Revistei „Societatea de mâine” din Cluj.
- 1931 Teatrul Național din București prezintă în premieră *Cruçada copiilor*. Volumul de eseuri filozofice *Eonul dogmatic* apare la editura „Cartea Românească” din București.
- 1932 Călătorește în Franța. Este transferat la Legația României din Viena.
- 1933 Volumul de versuri *La cumpăna apelor* și volumul de eseuri *Cunoașterea luciferică* apar în editura „Dacia Traiană” din Sibiu. Moare, la Sibiu, mama sa Ana Blaga, în vîrstă de 74 de ani.
- 1934, martie. Teatrul din Lvov prezintă, în premieră, *Meșterul Manole*. Autorul asistă la spectacol. I se publică piesa *Avram Iancu* la Institutul de arte grafice „Dacia Traiană” din Sibiu. La „Cartea Românească” din București, apare volumul *Cenzura transcendentă*.
- 1935 Teatrul Național din Cluj prezintă, în premieră, *Avram Iancu*. În septembrie, piesa este reprezentată și de Naționalul bucureștean. Obține Marele premiu „Hamangiu” al Academiei Române, raportor Sextil Pușcariu. Este ales membru al asociației „Astra”.
- 1936 Se tipărește la Fundația pentru literatură și Artă *Orizont și stil*. La 28 mai, devine membru activ în Academia Română. În ședința de primire N. Iorga se opune. Apare eseu *Spațiul mioritic* la editura „Cartea Românească”, București.
- 1937, iunie 5. Lucian Blaga rostește discursul de recepție la Academie: *Elogiul satului românesc*. La Brașov se prezintă, în limba germană, piesa *Meșterul Manole*. Apare *Geneza metaforei și sensul culturii*.
- 1938 Subsecretar de stat în Ministerul de Externe. La 11 martie este numit trimis extraordinar și ministru plenipotențiar al României în Portugalia. E numit profesor la

catedra de filozofia culturii, creată special pentru el. La Fundația pentru Literatură și Artă, București, se publică volumul de poezii *La curțile dorului*. Apare lucrarea lui Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească*, Cluj, Tipografia „Cartea Românească”.

1939 Lucian Blaga revine în țară. Apare *Artă și valoare*, primul volum din *Trilogia valorilor*. Profesor la Universitatea din Cluj și apoi la Sibiu, cu ocazia refugiului.

1940 Întrerupe relațiile cu *Gîndirea*. Apare volumul *Diferențialele divine*, la Fundația pentru Literatură și Artă. Apare un nou volum de exegeză a operei sale: Constantin Fântâneru, *Poezia lui Lucian Blaga și gîndirea mitică*. August, 29. Dictatul de la Viena. Părăsește Clujul și se stabilește la Sibiu, unde se refugiase și Universitatea clujeană.

1942 Apar lucrările: *Opera dramatică* (2 volume), *Religie și spirit, Știință și creație*, toate la editura „Dacia Traiană” din Sibiu și o ediție definitivă de *Poezii*, la Editura Fundației pentru Literatură și Artă.

1943 În urma rupturii definitive cu *Gîndirea* și a polemicii declanșate de aceasta, Lucian Blaga tipărește, la Sibiu, revista *Saeculum*. Apare în editura „Dacia Traiană” volumul de versuri *Nebănuitele trepte*. În editura Fundației pentru Literatură și Artă publică *Trilogia cunoașterii* (*Eonul dogmatic, Cunoașterea luciferică, Cenzura transcendentă*).

1944 Publică piesa *Arca lui Noe*. *Trilogia culturii* (*Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii*) apare la Fundația pentru Literatură și Artă, București. Conduce lucrările cenaclului literar din Sibiu.

1945 În editura „Publicom” din București îi apare volumul de aforisme și însemnări *Discobolul*. Intensă participare la lucrările Academiei.

1946 *Trilogia valorilor* (*Știință și creație, Gîndire magică și religie, Artă și valoare*) apare la Fundația pentru literatură și artă. La editura „Alessandro Minuziano” apare *Orizont și stil* (*Orizzonte e stile*) sub îngrijirea lui Antonio Banfi, în traducerea lui Mircea Popescu.

- 1947 I se publică la Centrul editurilor din Cluj fascicola I a cursului universitar: *Despre conștiința filozofică*.
- 1948 Același editor publică, în curs litografiat, *Aspecte antropologice*. Lucrarea face parte din *Trilogia cosmologică*.
- 1949—1954 Se desființează catedra de Filozofia culturii. Lucrează la Institutul de istorie și filozofie din Cluj, apoi ca bibliotecar la Biblioteca Academiei Române, Filiala Cluj, unde ajunge, în 1954, director adjunct. Este o perioadă de muncă intensă, reflectată în foarte mică măsură în presa timpului.
- 1955 Apare *Faust* de Goethe, la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, în traducerea lui Lucian Blaga.
- 1956 În colecția „Biblioteca pentru toți” se publică în traducerea poetului *Nathan înțeleptul* de Lessing.
- 1957 Apare volumul *Din lirica universală*, cu versuri traduse de poet, la Editura pentru Literatură. Sporadică prezență în presă.
- 1958 Două volume din *Opere* de Lessing se tipăresc în traducerea poetului, la aceeași editură.
- 1959 Cercetează, în continuare, presa din Transilvania. În activitatea sa la Secția de istorie literară și folclor a Academiei Române, Filiala Cluj, a întocmit, între 1951 și 1959, peste zece mii de fișe de referință, analitice și cumulative. (D. Vatamaniuc: *Lucian Blaga, Bibliografie*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1977, p. XLIX.) Devine, sub numele de Marele Anonim, personaj al unui roman ratat.
- 1960 Se observă o intensificare a participării sale cu versuri și publicistică în presă. Spre sfârșitul anului, starea sănătății sale se agravează. Se internează în spital.
- 1961, mai 6. Moare în Clinica Medicală I, ora 4,30. Cauza morții: „neoplasm al coloanei vertebrale” cu complicații de altă natură. Este înmormântat la 9 mai, ziua sa de naștere, în satul natal Lancrăm, după un ceremonial extrem

de simplu, în prezența câtorva prieteni, încheind astfel un „ciclu perfect de viață“.

- 1962 Începe perioada gloriei postume a lui Lucian Blaga. După ce timp de treisprezece ani nu văzuse lumina tiparului nici o carte din opera sa originală, apare acum un volum de *Poezii* în îngrijirea lui George Ivașcu, care cuprinde numeroase poezii doar parțial cunoscute din presă. În volumul *Filosofia dell'Arte*, Editori Riuniti, Roma, Antonio Banfi consacră un capitol lui Lucian Blaga, în care vede „unul din cei mai vii și mai originali filozofi contemporani“.
- 1963 Lucian Blaga revine în atenția criticii. N. Tertulian publică în *Viața românească*, nr. 6—7, 8, 9, 11, studiul *Lucian Blaga*. În Editura pentru literatură, Ov. S. Crohmălniceanu publică micromonografia *Lucian Blaga*. Ambele lucrări rămân valabile numai într-o cronologie a lucrărilor dedicate operei blagiene.
- 1964, octombrie 31. Are loc premiera piesei *Anton Pann*, la Teatrul Național din Timișoara.
- 1965 Revista *Teatru*, nr. 4, aprilie, publică postum textul piesei *Anton Pann*. Apare, în Editura Tineretului, volumul inedit *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, sub îngrijirea și în prezentarea lui George Ivașcu.
- 1966 În Editura Științifică se publică lucrarea *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. La Editura pentru Literatură apar, sub îngrijirea lui G. Ivașcu, volumele *Poezii* și *Antologie de poezie populară*.
- 1967 În colecția „Cele mai frumoase poezii“ a Editurii Tineretului, apare volumul *Versuri*, ediție îngrijită și prefatăată de Aurel Rău. George Ivașcu publică o nouă ediție a *Poeziilor*. Dumitru Micu publică lucrarea: *Lirica lui Lucian Blaga*.
- 1968 În colecția „Biblioteca pentru toți“ a Editurii pentru Literatură se publică două volume din poezia lui Blaga cu o prefată de Mircea Tomuș. De asemenea, volumul

Zări și etape, care cuprinde aforisme și articole despre artă. Eugen Todoran publică o masivă lucrare: *Poezia și mitul în opera lui Lucian Blaga*.

- 1969 Se publică la Editura Științifică volumul scris între 1945 și 1953, *Experimentul și spiritul matematic*, și o nouă ediție din *Trilogia culturii*.
- 1970 Apare volumul *Din lirica engleză* și un volum selectiv de *Teatru* la Editura Minerva. Alte două cărți îi scrutează opera: Pavel Bellu: *Blaga în marea trecere*, Editura Eminescu; Dumitru Micu: *Estetica lui Lucian Blaga*, Editura Științifică. Concomitent, în presă apar articole, eseuri, documente despre viața și opera scriitorului. Academia de științe sociale și politice consacră o sesiune specială filozofiei lui Blaga.
- 1971 Lerici Editori, Roma, publică volumul *Poesie 1919—1943*, cu un studiu de Rosa Del Conte.
- 1972 La Editura Minerva apare volumul *Isvoade*, cuprinzând eseuri, conferințe, articole.
- 1974—1980 Începe, la Editura Minerva, publicarea seriei de *Opere*.

Au apărut șapte volume cuprinzând poezia, traducerile de poezii, teatrul, *Hronicul și cîntecul vîrstelor* și un prim volum din lucrările filozofice. În colecții foarte diferite, continuă să se publice opera literară, iar unele piese sînt incluse în repertoriile teatrelor noastre. Concomitent, o serie de volume bilingve au apărut în editurile românești, iar editorii străini au publicat traduceri din poezia sa. D. Vatamaniuc a publicat un impresionant volum de *Bibliografie* a operei lui Blaga. O susținută activitate editorială dublată de preocuparea nedezmîțită a criticii mențin interesul pentru creația și personalitatea lui Blaga.

BIBLIOGRAFIE

OPERA LUI LUCIAN BLAGA

1. POEZII

- Poemele luminii*. Biroul de imprimare „Cosînzeana“, Sibiu, 1919.
- Pașii profetului*. Editura Institutului de Arte grafice „Ardealul“, Cluj, 1921.
- În marea trecere*. Editura Radio Reclame România, Cluj, 1924.
- Lauda somnului*. Editura „Cartea Românească“, București, 1929.
- La cumpăna apelor*. Tiparul Institutului de Arte Grafice „Dacia Traiană“, Sibiu, 1933.
- La curțile dorului*. Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1938.
- Poezii*. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1942. Ediție definitivă.
- Ne bănuitele trepte*. Versuri nouă. Editura „Dacia Traiană“, Sibiu, 1943.
- Poezii*. Cu un cuvânt înainte de George Ivașcu. Editura pentru Literatură, București, 1962.
- Poezii*. Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Poezii*. Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Poemele luminii*. *Mirabila sămânță*, vol. I—II („Biblioteca pentru toți“). Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Opere I Poezii*. Editura „Minerva“, București, 1974.
- Opere II Poezii*. Editura „Minerva“, București, 1974.

2. PIESE DE TEATRU

- Zamolxe*. Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul“, Cluj, 1921.
- Tulburarea apelor*. Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul“, Cluj, 1923.
- Dacia*. Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul“, Cluj, 1925.

- Fapta. Joc dramatic. Înviere. Pantomimă.* Editura Fundației Culturale „Principele Carol” [București], [1925].
- Meșterul Manole.* Tiparul Institutului de Arte Grafice „Dacia Traiană”, Sibiu, 1927.
- Cruciada copiilor.* Tiparul Institutului de Arte Grafice „Dacia Traiană”, Sibiu, 1930.
- Avram Iancu.* Tiparul Institutului de Arte Grafice „Dacia Traiană”, Sibiu, 1934.
- Opera dramatică.* Vol. I. Editura „Dacia Traiană”, Sibiu, 1942.
- Opera dramatică.* Vol. II. Editura „Dacia Traiană”, Sibiu, 1942.
- Arca lui Noe.* Editura „Dacia Traiană”, Sibiu, 1944.
- Teatru.* Editura „Minerva”, București, 1970.
- Opere.* Vol. IV—V. Teatru. Editura „Minerva”, București, 1978.

3. AFORISME ȘI ÎNSEMNĂRI

- Pietre pentru templul meu.* Biroul de imprimate „Cosînzeana”, Sibiu, 1919.
- Discobolul.* Editura „Publicom”, București, 1945.

4. STUDII. ESEURI. ARTICOLE

- Cultură și cunoștință.* Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul”, Cluj, 1922.
- Filosofia stilului.* Editura „Cultura Națională”, [București], 1924.
- Fețele unui veac.* Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1925.
- Fenomenul original.* Editura Fundației culturale „Principele Carol”, București, 1925.
- Ferestre colorate.* Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1926.
- Daimonion.* Editura Revistei „Societatea de mîine”, Cluj, 1930.
- Eonul dogmatic.* Editura „Cartea Românească”, București, [1931].
- Cunoașterea luciferică.* Tiparul Institutului de Arte Grafice „Dacia Traiană”, Sibiu, 1933.
- Censura transcendentă.* Editura „Cartea Românească”, București, 1934.
- Orizont și stil.* Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1936.
- Spațiul mioritic.* Editura „Cartea Românească”, București, 1936.
- Geneza metaforei și sensul culturii.* Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1937.

- Artă și valoare.* Fundația pentru Literatură și Artă, București 1939.
- Diferențialele divine.* Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1940.
- Despre gândirea magică.* Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941.
- Religie și spirit.* Editura „Dacia Traiană”, Sibiu, 1942.
- Știință și creație.* Editura „Dacia Traiană”, Sibiu, 1942.
- Trilogia cunoașterii (Eonul dogmatic, Cunoașterea luciferică, Censura transcendentă).* Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943.
- Trilogia culturii (Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza și sensul metaforei).* Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944.
- Trilogia valorilor (Știință și creație, Gândire magică și religie, Artă și valoare).* Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1946.
- Despre conștiința filosofică [Curs].* Lito-Schildkraut, Cluj, 1947.
- Aspecte antropologice [Curs].* [Uniunea Națională a Studenților din România], Cluj, 1948.
- Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea.* Editura științifică, București, 1966.
- Experimentul și spiritul matematic.* Editura științifică, București, 1969.
- Trilogia culturii.* Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
- Despre conștiința filosofică.* Editura „Facla”, Timișoara, 1974.
- Încercări filosofice,* Editura „Facla”, Timișoara, 1977.
- Opere, vol. VII. Eseuri.* Editura „Minerva”, București, 1980.

5. SCRIERI MEMORIALISTICE

- Hronicul și cîntecul vîrstelor.* Editura Tineretului, București, 1965 ; *Opere. VI.* Editura „Minerva”, București, 1979.

6. CULEGERI SELECTIVE

- Zări și etape.* Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Scriseri despre artă.* Editura „Meridiane”, București, 1970.

- Dor și eternitate*. Editura „Albatros“, București, 1971.
Teatru. Proză autobiografică. Editura „Albatros“, București, 1972.
Isvoade. Editura „Minerva“, București, 1972.
Încercări filosofice. Editura „Facla“, Timișoara, 1977.

7. PREFEȚE. ANTOLOGII. ALTE SCRIERI

- M. Eminescu. *Poezii lirice*. Cu o introducere de Lucian Blaga. Editura „Cultura Națională“, București, 1923.
M. Eminescu. *Poezii filosofice, sociale și satirice*. Cu o introducere de Lucian Blaga. Editura „Cultura Națională“, București, 1923.
Alexandru Russo, *Cîntarea României*. Cu o introducere de Lucian Blaga. Editura „Cultura Națională“, București, 1924.
Antologie de poezie populară. Editura pentru Literatură, București, 1966.
Curriculum vitae. Memoriu de titluri și lucrări. Tipografia „Cartea românească“, Cluj, 1937.

8. TRADUCERI DE LUCIAN BLAGA

Poezii

- Din lirica universală*. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.
Din lirica engleză. Editura „Univers“, București, 1970.
Opere. III. Tălmăciri. Editura „Minerva“, București, 1975.

Alte genuri

- Marti, Hugo. *Intermezzo românesc*. Traducere de Lucian Blaga. Editura „Adevărul“ S. A., 1930.
Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. În românește de Lucian Blaga. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.
Lessing. *Natan înțeleptul*. Traducere de Lucian Blaga. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, [1956].
Lessing. *Opere. I—II*. În românește de Lucian Blaga. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, [1958].

9. TRADUCERI DIN OPERA LUI LUCIAN BLAGA

(Selecțiuni)

- Aura ja huilu.* Runoja Suomentanut Martti Larni. Helsinki, Oy Suomen Kirja (1945).
- Orizzonte e stile.* Minuziano Editore, Milano, 1946.
- Sür dünyası ve bir piyes.* Matbaacilik, Istanbul, 1958.
- Mágikus virradat.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1965.
- Ausgewählte Gedichte.* Jugendverlag, Bukarest, [1967].
- Nouăzeci de poezii. Novanta liriche.* Editura „Minerva”, București, 1971. Ed. bilingvă.
- Poesie. 1919—1943.* Lerici Editori, Roma, 1971. Ed. bilingvă.
- În marea trecere. En el gran correr.* Editura „Minerva”, București, 1972. Ed. bilingvă.
- Poeme. Gedichte.* Editura „Albatros”, București, 1974. Ed. bilingvă.
- Poeme. Poèmes.* Editura „Minerva”, București, 1974. Ed. bilingvă.
- Maestro Manole.* [Tip. L. Morara], Roma, 1974.
- În marea trecere. The Great Transition.* Editura „Minerva”, București, 1975. Ed. bilingvă.
- Nebănuitele trepte. Nehojenúie stupeni.* Editura „Minerva”, București, 1975. Ed. bilingvă.
- Nebeski dodir.* Prosveta, Beograd, 1975. Ed. bilingvă.
- Poemele luminii. Poems of Light.* Editura „Minerva”, București, 1975. Ed. bilingvă.

REFERINȚE CRITICE

(Selecțiuni)

- Agârbiceanu, Ion, *Lucian Blaga*. În *Patria*, 1, nr. 72, 15 mai 1919, p. 1; *La adormirea lui Lucian Blaga*, în *Manuscriptum*, an III, nr. 4(9), 1972.
- Alexandru, Ioan, *Lucian Blaga*, în *Iubirea de patrie*, Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, 1978, p. 165—166.
- Anghel, Paul, *Arhivă sentimentală*, E.P.L., București, 1968, p. 121—127.
- Banfi, Antonio, *Filosofia dell'arte*, Editori Riuniti, Roma, 1962, p. 316—326, 327—335.

- Balotă, Nicolae, *Euphorion*, E.P.L., București, 1969, p. 295—330 ; *Labirint*, Editura „Eminescu“, București, 1970 ; *Despre pasiuni*, Editura „Albatros“, București, 1971.
- Barbu, Ion, *Legenda și somnul în poezia lui Blaga*, în *Ultima oră*, nr. 49, 24 febr. 1929, p. 2.
- Bălan, Ion Dodu, *Delimitări critice*, E.P.L., București 1964 ; *Condiția creației. Portrete*, E.P.L., București, 1968 ; *Ethos și cultură sau vocația tinereții*, Editura „Albatros“, București, 1972 ; *Artă și ideal*, Editura „Eminescu“, București, 1975.
- Băncilă, Vasile, *Lucian Blaga, energie românească*, Tipografia „Cartea Românească“, Cluj, 1938.
- Bârlea, Ovidiu, *Folclorul arhaic în poezia lui L. Blaga*, în *Steaua*, XVII, nr. 6, iunie 1966, p. 57—66.
- Bellu, Pavel, *Blaga în marea trecere*. Editura „Eminescu“, București, 1970.
- Beke, György, *Fără interpret*, Editura „Kriterion“, București, 1972.
- Biberi, Ion, *Études sur la littérature roumaine contemporaine*, Editions Corymbe, Paris, 1937, p. 79—89.
- Birăescu, Traian Liviu, *Teatrul de idei și dramaturgia lui Blaga*, în *Cronica*, III, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 1, 4 ; *Specificul național în teatrul lui Blaga*, în *Tribuna*, XII, nr. 36, 5 sept. 1968, p. 7.
- Bogdan-Duică, G., *Studii și articole*, Editura „Minerva“, București, 1975.
- Botez, Demostene, „*Poemele luminii*“ de Lucian Blaga, în *Însemnări literare*, I, nr. 17, 8 iunie 1919, p. 15 ; *Lucian Blaga : „Lauda somnului*, în *Viața românească*, XXI, nr. 2—3, febr.-mart. 1929.
- Botta, Dan, *Scrieri*, IV. *Eseuri*, E.P.L., București, 1968.
- Boz, Lucian, *Cartea cu poezi*, Editura „Vremea“, București, 1934, p. 43—53.
- Brad, Ion, *Preocupări teatrale*, în *Tribuna*, XVII, nr. 30, 27 iulie 1972, p. 2.
- Braga, Mircea, *Dramaturgia blagiană sau triumful artistului*, în *Steaua*, XIX, nr. 3, 4, martie, aprilie, 1968.
- Breazu, Ion, *Studii de literatură română și comparată*, vol. I, Editura „Dacia“, Cluj, 1970 ; *Studii de literatură română și comparată*, vol. II, Editura „Dacia“, Cluj, 1973.
- Bucur, Marin, *Istoriografia literară românească*, Editura „Minerva“, București, 1973.

- Cassian, Nina, *Poezia dificilă*, în *Contemporanul*, nr. 15, 14 apr. 1967, p. 3.
- Călinescu, Al., *Aspecte inovatoare în lirica actuală*, în *Iașul literar*, XV, aprilie 1964, p. 73—77.
- Călinescu, G., *Lucian Blaga*, în *Gîndirea*, VIII, nr. 2, febr. 1928; *Istoria literaturii române*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941; *Notații de jurnal*, în *Contemporanul*, nr. 20, 19 mai 1961; *La un volum de poezii*, în *Contemporanul*, nr. 8, 22 febr. 1963, p. 1, 7.
- Căprariu, Al., *Jurnal literar*, E.P.L., București, 1967.
- Cesereanu, Domițian, *Atenție, monografia literară*, în *Tribuna*, XVIII, nr. 51, 19 dec. 1974, p. 1, 8; *Lucian Blaga: „Zări și etape”*, în *Tribuna*, XIII, nr. 9, 27 febr. 1969, p. 3.
- Chinez, Ion, *Pagini critice*, E.P.L., București, 1969.
- Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane. 1932—1947*. Editura „Minerva”, 1972; *Itinerar critic*, Editura „Eminescu”, București, 1973; *Amintiri*, Editura „Eminescu”, București, 1975.
- Ciopraga, Const., *Personalitatea literaturii române*, Editura Junimea, Iași, 1973; *Între Ulysse și Don Quijote*, Editura „Junimea”, Iași, 1978, p. 61—81.
- Comarnescu, Petru, *Uriașul din semne*, în *Vremea*, II, nr. 53, 28 febr. 1929, p. 2; *Blaga dramaturg*, în *Ultima oră*, nr. 49, 24 febr. 1929, p. 2.
- Constantinescu, Pompiliu, *Figuri literare*, în *Vremea*, București, 1938; *Lucian Blaga sau poetul misterului*, în *Vremea*, XVI, nr. 696, 2 mai 1943, p. 9; *Prezența Ardealului*, în *Vremea*, XV, nr. 726, 28 nov. 1943, p. 8.
- Corteanu Loffredo, Nicoletta, *Profili di estetica europea*, Casa Editrice „Oreste Bayes”, Roma, 1971.
- Cotruș, Ovidiu, *Universalitatea poeziei lui Blaga*, în *Luceafărul*, IX, nr. 31, 30 iulie 1966, p. 7, nr. 32, 6 aug. 1966, p. 7; *Lucian Blaga. Elemente pentru un portret interior*, în *Orizont*, XVII, nr. 7, iulie 1966, p. 11—20; *Literatura română și expresionismul*, în *Secolul 20*, nr. 9, 1972, p. 109—127.
- Crainic, Nichifor, *Experiențe poetice*, în *Gîndirea*, XV, nr. 10, dec. 1936, p. 518—519.
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Lucian Blaga*, E.P.L., București, 1963; *Literatura română între cele două războaie mondiale*,

- vol. I, E.P.L., București, 1967. Ed. revăzută, Editura „Minerva“, București, 1972 ; Vol. II, Editura „Minerva“, București, 1974 ; vol. III, Editura „Minerva“, București, 1975 ; *Literatura română și expresionismul*, Editura „Eminescu“, București, 1971 (Ed. revăzută, Editura „Minerva“, București, 1979).
- Cubleșan, Constantin, *Lucian Blaga : „Zamolxe“*, în *Tribuna*, XV, nr. 2, 13 ian. 1971, p. 12.
- Davidescu, N., *Aspecte și direcții literare*, Editura „Minerva“, București, 1975.
- Del Conte, Rosa, *Poesie. 1919—1943, Introducere*, Lerici Editori, Roma, 1971.
- De Micheli, Mario, Vrânceanu, Dragoș, *Antologia della poesia romena, Introducere*, Parenti Editore, Firenze, 1961.
- [Densusianu, Ovid], *L. Blaga : „Poemele luminii“*, în *Viața nouă*, XV, nr. 1—4, 1 martie — 1 iunie 1919, p. 44—45.
- Dima, Alexandru, *Arta populară și relațiile ei*, Editura „Minerva“, București, 1971.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Poezie și modă poetică*, Editura „Eminescu“, București, 1972, p. 9—19 ; *Orfeu sau tentația realului*, Editura „Eminescu“, București, 1974, p. 167—178 ; *Lectura poeziei*, Ed. „Cartea Românească“, București, 1980.
- Domokos, Sámuel, *Mágikus virradat, Introducere*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1965.
- Dragoș, Nicolae, *Valorificarea moștenirii culturale impune rigoare științifică, spirit critic lucid*, *Scinteia*, nr. 8430, 20 mai, 1970.
- Drimba, Ovidiu, *Este Lucian Blaga un gândirist ?*, în *Tribuna*, V, nr. 256, 19 febr. 1942, p. 2 ; *Universul literar*, I, nr. 20, 16 mai 1942, p. 1.
- Eftimiu, Victor, *Teatrul Național : „Meșterul Manole“ de Lucian Blaga*, în *Lupta*, VIII, nr. 2218, 7 apr. 1929, p. 3.
- Eliade, Mircea, *Convorbiri cu Lucian Blaga*, în *Vremea*, X, nr. 501, 22 aug. 1937, p. 10—11 ; *Lucian Blaga și sensul culturii*, în *Revista Fundațiilor Regale*, V, nr. 1, 1 ian. 1938, p. 162—166 ; *Fragments d'un journal*, Gallimard, Paris, 1973, p. 365—366.
- Fanache, V., *Întâlniri*, Editura „Dacia“, Cluj-Napoca, 1976, p. 116—132.
- Fântâneru, Constantin, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*, Institutul de Arte Grafice și Editura „Bucovina“ — I. E. Torouțiu, București, 1940.
- Felea, Victor, *Reflexii critice*, E.P.L., București, 1968.

- Franyó, Zoltán, *Ce-mi spune poezia românească*, în *România literară*, II, nr. 29, 17 iulie 1969, p. 2.
- Gáldi, Ladislau, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura „Minerva“, București, 1971, p. 359—379.
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura „Minerva“, București, 1974.
- Ghișe, Dumitru, *Contrapunct*, Editura „Minerva“, București, 1972, p. 243—260.
- [Grigurcu, Gheorghe], *Lucian Blaga: „Opere“ 3*, în *Familia*, X, nr. 5, mai 1975, p. 3.
- Gruia, Bazil, *Blaga inedit, amintiri și documente*, Editura „Dacia“, Cluj-Napoca, 1974.
- Iancu, Victor, *Lucian Blaga și expresionismul german*, Editura Academiei, București, 1968, p. 199—207.
- Ianoși, Ion, *Schiță pentru o estetică posibilă*, Editura „Eminescu“, București, 1975.
- Indrieș, Alexandra, *Corola de minuni a lumii*, Editura „Facla“, Timișoara, 1975.
- Iorga, Nicolae, *Rînduri pentru un tînăr*, în *Neamul românesc*, XIV, nr. 88, 30 apr. 1919, p. 1; *Istoria literaturii românești contemporane*, II. *În căutarea fondului*, Editura „Adevărul“, București, 1934; *Suflete îndoite*, în *Cugei clar*, III, nr. 16, 28 oct. 1938, p. 243; *Sfaturi pe întuneric* (I), Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1936.
- Ivașcu, George. *Introducere*. În: *Lucian Blaga, Poezii*, E.P.L., București, 1966.
- Ivănescu, G., *Concepția despre artă și frumos la Lucian Blaga*, în *Orizont*, XVIII, nr. 12, dec. 1967, p. 8—14; XIX, nr. 1, ian. 1968, p. 26—32.
- Lillin, Andrei, *Prolegomena pentru studiul științific al operei lui Lucian Blaga*, în *Orizont*, XVII, nr. 6, iunie 1966, p. 11—19.
- Lovinescu, E., *Critice*, VII, Editura „Ancora“, București, 1922; *Scrieri*, I, *Critice*, E.P.L., București, 1969; *Istoria literaturii române contemporane*. I. *Evoluția ideologiei literare*. II. *Evoluția criticei literare*, Editura „Ancora“ — S. Benvenisti & Co., București, 1926; III. *Evoluția prozei lirice*, Editura „Ancora“ — S. Benvenisti & Co., București, 1927; VI. *Mutația valorilor estetice. Concluzii*, Editura „Ancora“, București, 1929. Reeditate în *Istoria literaturii române contemporane*, I, II. Editura „Minerva“, București, 1973.

- Maniu, Adrian, „Meşterul Manole“ în *Elveţia*, în *Rampa*, XIV, nr. 3567, 8 dec. 1929, p. 1 ; „Cruciada“ de Lucian Blaga, în *Dimineaţa*, XXVII, nr. 8637, 10 ian. 1931, p. 3.
- Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, E.P.L., Bucureşti, 1968 ; *În căutarea paradisului pierdut*, în *Cronica*, VI, nr. 4, 23 ian. 1971, p. 8 ; *Ultima carte a lui Lucian Blaga*, în *România literară*, V, nr. 44, 26 oct. 1972, p. 9.
- Marino, Adrian, *Fenomenul original*, în *Cronica*, III, nr. 48, 30 nov. 1968, p. 9.
- Martin, Aurel, *Poeţi contemporani*, I, E.P.L., Bucureşti, 1967.
- Martinescu, Pericle, *Două viziuni memorialistice paralele : Blaga-Sartre*, în *Secolul 20*, nr. 7, 1967, p. 153—157.
- Mărgineanu, N., *Sub semnul omeniei*, E.P.L., Bucureşti, 1969.
- Micu, Dumitru, Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi. 1944—1964*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.
- Micu, Dumitru, *Lirica lui Lucian Blaga*, E.P.L., Bucureşti, 1967 ; *Estetica lui Lucian Blaga*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1970 ; „Gîndirea“ şi gîndirismul, Editura „Minerva“, Bucureşti, 1975.
- Mincu, Marin, *Critice*, I, E.P.L., Bucureşti, 1969 ; *Critice*, II, Editura „Cartea Românească“, Bucureşti 1971.
- Munteano, B., *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Editions du Sagittaire, Paris, 1938.
- Negoîtescu, I., *Scriitori moderni*, E.P.L., Bucureşti, 1966 ; *Însemnări critice*, Editura „Dacia“, Cluj, 1970 ; *Lampa lui Aladin*, Editura „Eminescu“, Bucureşti, 1971.
- Nicolescu, Vasile, *Lucian Blaga : „Din lirica universală“*, în *Gazeta literară*, V, nr. 3, 16 ian. 1958, p. 2 ; *Lucian Blaga : „Poezii“*, în *Viaţa românească*, XVI, nr. 4, apr. 1963, p. 173—176.
- Noica, Constantin, *Anul literar*, în *Vremea*, II, nr. 94, 25 dec. 1929, p. 6.
- Oarcăsu, Ion, *Oglinzi paralele*, E.P.L., Bucureşti, 1967.
- Paleologu, Al., *Spiritul şi litera*, Editura „Eminescu“, Bucureşti, 1970 ; *Bunul simţ ca paradox*, Editura „Cartea Românească“, Bucureşti, 1972.
- Perpessicius, *Opere 4*, Editura „Minerva“, Bucureşti, 1971 ; *Opere 6*, Editura „Minerva“, Bucureşti, 1973.
- Papadima, Ovidiu, *Scriitorii şi înţelesurile vieţii*, Editura „Minerva“, Bucureşti, 1971.
- Papu, Edgar, *Expresionismul în dramă*, în *Secolul 20*, nr. 11—12, 1969 ; *Prefaţă la În marea trecere*, Editura „Minerva“, Bucureşti, 1972.

- Pascadi, Ion, *Esteticieni români*, Editura Academiei, București, 1969.
- Păcurariu, Dumitru, *Clasicismul românesc*, Editura „Minerva“, București, 1971; ed. a II-a, Editura „Minerva“, București, 1979.
- Pătrășcanu, Lucrețiu, *Curente și tendințe în filosofia românească*, Editura „Socec“, București, 1946.
- Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, I, „Cultura Națională“, București, 1936.
- Philippide, Al., *Studii de literatură universală*, Editura Tinerețului, București, 1966; *Puncte cardinale europene, Orizontul romantic*, Editura „Eminescu“, București, 1973.
- Pillat, Dinu, *Mozaic istorico-literar — Secolul XX*, Editura „Eminescu“, București, 1971.
- Pillat, Ion, *Lucian Blaga și specificul românesc*, în *Ultima oră*, I, nr. 49, 24 febr. 1929, p. 2; *Tradiție și literatură*, „Casa Școalelor“, București, 1943.
- Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, E.P.L., București, 1968; *Poezia românească contemporană 1950—1975*, I, Editura „Eminescu“, București, 1975; *Varia*, I, II, Editura „Eminescu“, București, 1972, 1973; *Reflexe și interferențe*, Editura „Scrisul Românesc“, Craiova, 1974.
- Pop, Ion, *Lucian Blaga. Universul liric*, Ed. „Cartea Românească“, București, 1981.
- Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura „Albatros“, București, 1971; Ed. a II-a, Editura „Albatros“, 1977.
- Popa, Mircea, *Ceasornicul de nisip*, Prefață, Editura „Dacia“, Cluj, 1973.
- Popescu, Ion Mihail, *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor (Bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga)*, Ed. „Eminescu“, București, 1980.
- Protopopescu, Dragoș, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în *Gîndirea*, XIII, nr. 8, dec. 1934, p. 330—333; *Teatrul lui Lucian Blaga*, în *Gîndirea*, XXI, nr. 9, nov. 1942, p. 502—508.
- Pușcariu, Sextil, *Cercetări și studii*, Editura „Minerva“, București, 1974.
- Ralea, M., *Scrieri 2*, Editura „Minerva“, București, 1977.
- Rău, Aurel, *Elogii*, E.P.L., București, 1968, p. 123—140.
- Râpeanu, Valeriu, *Interferențe spirituale*, Editura „Eminescu“, București, 1970.
- Regman, Cornel, *Selecție din selecție*, Editura „Eminescu“, București, 1972.

- Rotaru, I., *O istorie a literaturii române*, vol. II, Editura „Minerva”, București, 1972.
- Rusu, Liviu, *Estetica poeziei lirice*, E.P.L., București, 1969 ; *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Ed. „Cartea Românească”, 1981.
- Sadoveanu, Ion Marin, „*Meșterul Manole*”, *dramă în cinci acte de Lucian Blaga*, în *Gîndirea*, IX, nr. 4, apr. 1929, p. 158—160 ; *Goethe : „Faust”, în traducerea lui Lucian Blaga*, în *Gazeta literară*, II, nr. 42, 20 oct. 1955, p. 5.
- Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*, Editura „Minerva” București, 1972.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura „Cartea Românească”, București, 1976.
- Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1938 ; *Scrieri*, IV, Editura „Minerva”, București, 1976.
- Șuluțiu, Octav, *Scriitori și cărți*, Editura „Minerva”, București, 1974.
- Tănase, Alexandru, *Lucian Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, Editura „Cartea Românească”, București, 1977.
- Tertulian, N., *Eseuri*, E.P.L., București, 1968.
- Todoran, Eugen, *Poezia și mitul în opera lui Lucian Blaga*, București, 1968.
- Tomuș, Mircea, *Cincisprezece poeți*, E.P.L., București, 1968 ; *Carnet critic*, E.P.L., București, 1969.
- Ulici, Laurențiu, *Recurs*, Editura „Cartea Românească”, București, 1971.
- Ungureanu, Cornel, *Contextul operei*, Editura „Cartea Românească”, București, 1978.
- Vaida, Mircea, *Influențe străine în opera lui Lucian Blaga*, București, 1971 ; *Afinități și izvoare*, Editura „Minerva”, București, 1975.
- Valerian, I., *Chipuri din viața literară*, Editura „Minerva”, București, 1970.
- Vatamaniuc, D., *Lucian Blaga. 1895—1961. Biobibliografie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977.
- Vianu, Tudor, *Opere* 3, Editura „Minerva”, București, 1973.
- Vlad, Ion, *Descoperirea operei*, Editura „Dacia”, Cluj, 1970 ; *Lucian Blaga, un romancier ?*, în *Manuscriptum*, VI, nr. 2, 1975.

Zaciu, Mircea, *Colaje*, Editura „Dacia”, Cluj, 1972; *Lancea lui Ahile*, Editura „Cartea Românească”, București, 1980, p. 238—249, 362—368.

* * * *Istoria teatrului în România*, vol. III, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973.

* * * *Scriitori români*. Mic dicționar, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 74—80.

SUMAR

Lucian Blaga pe căile vremii de *Emil Vasilescu* / 5

Notă asupra ediției / 34

PAGINI DE CONFESIUNE

[Rod al libertății de gândire] / 37

[Mărturii ale ideilor mele] / 37

[O operă de artă devine națională] / 38

[Poet și poezie] / 38

Lucian Blaga — interviu de I. Valerian / 39

Elogiul satului românesc / 42

[Un moment istoric] / 48

În loc de prefață / 49

Probleme și perspective literare / 50

Pace și creație / 52

MEMORIAL

I. AGÂRBICEANU

La adormirea lui Lucian Blaga / 54

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

[Povara amintirii] / 57

JÉKELY ZOLTÁN

[Purtătorul unei taine și măreții umane] / 58

IOAN ALEXANDRU

Lucian Blaga / 61

OPERA

POETUL

- ✓ ION BARBU
Legenda și somnul în poezia lui Blaga / 65
- ✓ E. LOVINESCU
Lucian Blaga / 68
- ✓ G. CĂLINESCU
Lucian Blaga / 70
- ✓ POMPILIU CONSTANTINESCU
Lucian Blaga sau poetul misterului / 85
- ALEXANDRU PHILIPPIDE
[Poezia cosmicului] / 88
- ✓ VLADIMIR STREINU
Lirozofie sau doctrina lirei / 92
- ✓ ȘERBAN CIOCULESCU
Metafora inorogului în poezia lui Lucian Blaga / 96
[Lumina și cîntecul, polarități ale poeziei lui
Blaga] / 103
- ROSA DEL CONTE
[Tinărul Blaga / 120
- ION DODU BĂLAN
[Iubirea — o forță a Naturii] / 126
- GEORGE GANĂ
Cosmosul diafan, lumea-poveste / 130
- ✓ OV. S. CROHMĂLNICEANU
[Scriitorul în mișcarea literară a vremii] / 144
- ✓ EUGEN SIMION
[Poezia postumă] / 150
- ✓ CONST. CIOPRAGA
Poetul și condiția umană / 162
- ION POP
Lucian Blaga, poet „nocturn“ / 179

DRAMATURGUL

- ✓ TUDOR VIANU
Teatrul d-lui Lucian Blaga / 189
- ALEXANDRU PALEOLOGU
Teatrul lui Lucian Blaga / 193
- ✓ EUGEN TODORAN
Dramaturgia lui Lucian Blaga / 210

TEORETICIAN AL ARTEI

ANTONIO BANFI

Blaga și arta ca „revelație deschisă” / 239

DUMITRU GHIȘE

[Filozoful culturii] / 243

DUMITRU MICU

Opera-„cosmoid” / 250

X ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Poetica lui Lucian Blaga / 257

NICOLAE BALOTĂ

[Demers pentru o ontologie poetică] / 265

ALEXANDRU TÂNASE

Condiția axiologică a artei / 285

MEMORIALISTUL. PUBLICISTUL

X TUDOR VIANU

Cugetările d-lui Lucian Blaga / 290

GEORGE IVAȘCU

[Farmecul propriei regăsiri] / 293

NICOLAE MANOLESCU

Ultima carte a lui Lucian Blaga / 298

ION VLAD

Lucian Blaga — un romancier ? / 302

TĂLMĂCITORUL

ION MARIN SADOVEANU

Goethe : „Faust” / 307

VASILE NICOLESCU

Lucian Blaga : „Din lirica universală” / 309

ALEXANDRU PIRU

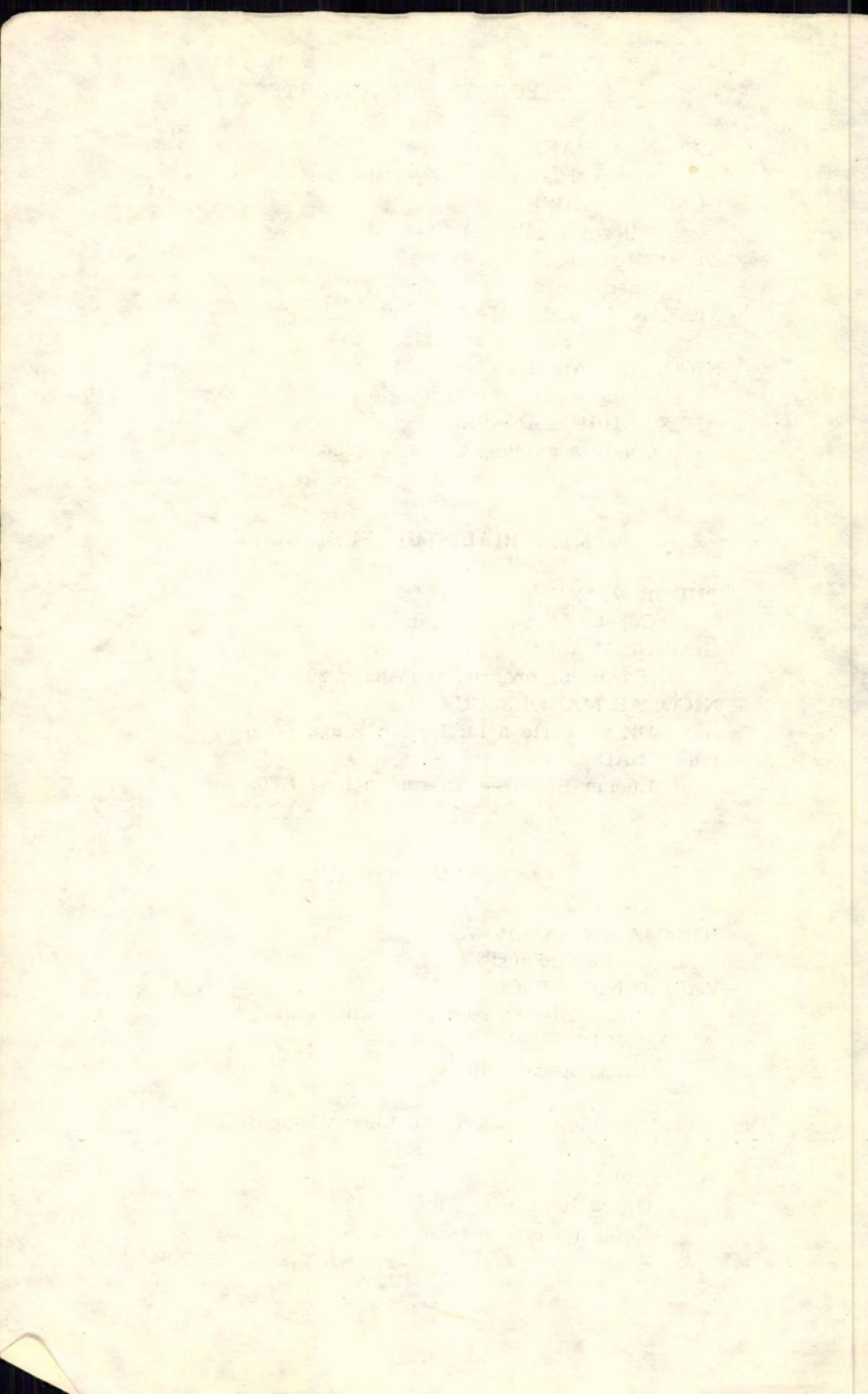
[Un virtuoz] / 310

Cronologia vieții și operei lui Lucian Blaga / 313

Bibliografie

Opera lui Lucian Blaga / 322

Referințe critice / 326





Lector : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : ELENA PREDA

Apărut 1981. Bun de tipar 15.10.1981.
Coli tipar 21,25.



Tiparul executat sub comanda
nr. 209 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918”,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Lei 10,50

biblioteca critică



Lei 10,50

biblioteca critică

